

ISSN: 1870-896X

interpretos

revista semestral de creación
y divulgación de las humanidades

Año 15 • Primavera de 2022

27



Año 15 • Primavera de 2022

27

interpretos
revista semestral de creación
y divulgación de las humanidades



Obra de Dara Alonso Arana | Tulipanes

interpretextos

revista semestral de creación y divulgación de las humanidades

Año 15 • Número 27 • Primavera de 2022



UNIVERSIDAD DE COLIMA

Dr. Christian Jorge Torres Ortiz Zermeño
RECTOR

Mtro. Joel Nino Jr.
SECRETARIO GENERAL

Dra. Xóchitl Angélica R. Trujillo Trujillo
COORDINADOR GENERAL DE INVESTIGACIÓN CIENTÍFICA

Mtra. Vianey Amezcua Barajas
COORDINADORA GENERAL DE COMUNICACIÓN SOCIAL

Mtra. Gloria Guillermina Araiza Torres
DIRECTORA GENERAL DE PUBLICACIONES

Dra. Ada Aurora Sánchez Peña
DIRECTORA FACULTAD DE LETRAS Y COMUNICACIÓN

interpretextos

Krishna Naranjo Zavala
DIRECTORA

Abelina Landín Vargas
EDICIÓN Y CORRECCIÓN

Jorge Cuevas López
TRADUCCIÓN DE RESÚMENES AL INGLÉS

Yul Ceballos
CORRECCIÓN DEL INGLÉS

Myriam Cruz Calvario
CUIDADO EDITORIAL Y DISEÑO DE PORTADA

COMITÉ EDITORIAL

Maria Ivonete Santos Silva, *Universidad Federal de Uberlândia* | Marisa Martínez Pérsico, *Università degli Guglielmo Marconi, Roma* | Marcelo Gatica Bravo, *Luxemburgo* | Carmen Cozma, *Universidade "Alexandru Ioan I. I. Rumania* | Hernán Emilio Pérez Muñoz, *Universidad de Concepción, Chile* | Milko Cepeda Guerra, *Universidad Católica del Maule, Chile* | Carmen Gemita Oyardo Vidal, *Universidad Diego Portales, Chile* | José Bernardo Montes Piñero, *Universidad Nacional Experimental de los Llanos Occidentales "Ezequiel Zamora", Venezuela* | Wilmar A. Vera Zapata, *Universidad Nacional de Colombia* | Reinaldo Cedeño Pineda, *Unión de Escritores y Artistas de Cuba* | Alexis Ortíz, *Universidad de Akron, Estados Unidos* | Laura Guerrero Guadarrama, *Universidad Iberoamericana* | Elvira Hernández Carballido, *Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo* | Héctor C. Farina Ojeda, *Universidad de Guadalajara* | Jorge Alfonso Souza Jauffred, *Universidad de Guadalajara* | Cándida Elizabeth Vivero Marín, *Universidad de Guadalajara*.

UNIVERSIDAD DE COLIMA: Aideé Arellano Ceballos | Lucila Gutiérrez Santana | Nelida J. Sánchez Ramos | David O. Avalos Chávez | Patricia Ayala García | Gloria Vergara Mendoza.

INTERPRETEXTOS, Año 15, No. 27, primavera de 2022, es una publicación semestral editada por la Universidad de Colima, a través de la Facultad de Letras y Comunicación. Avenida Universidad No. 333, Col. Las Víboras, C.P. 28040. Tel. 31 6 10 85, www.ucol.mx, revistaintertextos@ucol.mx. Editora responsable: Abelina Landín Vargas. Reservas de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2016-092615015000-102, ISSN: 1870-896X, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Impresa por Editorial Página Seis, S.A de C.V., Teotihuacan No. 345, Ciudad del Sol, C.P. 45050, Zapopan, Jalisco, México, este número se terminó de imprimir el 28 de febrero de 2022 con un tiraje de 100 ejemplares.

Interpretexotos es una revista semestral de carácter académico y creativo, editada por la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima. Su objetivo es difundir la reflexión e investigación de los estudios humanistas en general, y de las letras hispanoamericanas, la lingüística, el periodismo y la comunicación, en particular. Al mismo tiempo, es un foro plural que posibilita el análisis y el debate de diversas propuestas teóricas y prácticas que emergen para impulsar el establecimiento de una cultura en fomento del valor de las áreas humanísticas desde diversas disciplinas. Está dirigida a un público especializado en las cuatro áreas del conocimiento de la Facultad de Letras y Comunicación.

Las ideas expresadas en los artículos e investigaciones son responsabilidad de los autores y no reflejan el punto de vista de la Facultad de Letras y Comunicación (FALCOM) o de la Universidad de Colima.

Indizada en la base de datos **LATINDEX**: www.latindex.org



Índice

- 3 Verso de entrada: Arde vivir el ruido
Javier Payeras

- 5 Editorial
Patricia Ayala García
Universidad de Colima

Son palabras

- 9 Corpo-arte em *Final del tango*, de Antonio Skármeta
María Ivonete Santos Silva
Universidad Federal Uberlândia, Brasil
- 21 La poética de la soledad en Juan Rulfo
Lilia Leticia García Peña
Universidad de Colima
- 39 Sincretismo religioso, prehispánico y católico en el cuento “Chac Mool”
de Carlos Fuentes
Víctor Ramiro Gil Castañeda
Universidad de Colima
- 61 Cuento: La herencia
José Baroja
Escritor chileno

Toda gente

- 63 *Crítica de la razón literaria*: genuina y global. Una Teoría de la Literatura
construida desde la Hispanosfera en dialéctica con el resto de pseudo-
teorías ablativas
María Calle Bajo
Universidad de Salamanca, España
- Fernando Salazar Torres
Escuela de Escritores de Madrid y PEN Club México
- 89 Periodismo musical: ¿Cómo escribir crónicas de conciertos?
Abraham García González
Universidad de Colima

Arroba-dos

- 115 Dara Alonso Arana: Amor por Colima
Patricia Ayala García
Universidad de Colima

Diapasón

- 129 Globalización y cultura *gamer* en dos ciudades de países latinoamericanos:
Lima, Perú y Colima, México
Yesenia E. Arias Valencia
Amaury Fernández Reyes
Universidad de Colima
- 151 *La tradición oral* de Jan Vansina
Nohemí Zúñiga Preciado
Universidad de Colima

Lengua labrada

- 165 El metadiscurso narrativo en “Carta a un zapatero que compuso mal unos zapatos” de Juan José Arreola
Ramón Moreno Rodríguez
Universidad de Guadalajara - CUS

Manantiales

- 179 Los primeros aforismos de la teleexistencia
Daniel Arella
Poeta, ensayista y narrador venezolano
- 183 *Los hijos errantes* de Mikel Ruiz: Literatura sin adjetivos
Alejandro Aldana Sellschopp
Escritor chiapaneco

187 Políticas editoriales de *Interpretextos*

191 Editorial Policy of *Interpretextos*

Verso de entrada

Arde vivir el ruido

No te puedo dedicar estas líneas, sólo puedo abrir los brazos hasta alcanzar las paredes.

Aprendo a estrangular la sintaxis y retorcer las palabras para que ni siquiera tú me entiendas. Pero sabes que cuando hablo de amor, hablo de ti.

A través de lo que siento crece el abismo que puedo intuir —*la frontera con la muerte*— de esa música real: sangrando, doliendo, viendo neuróticamente...

La música agitando mi angustia. Calmando mi angustia. Agitando la luz.

Luz que regala ojos a las palabras.

El universo dentro de un vaso de luz.

Ruidos y entrañas que saltan y se sacuden y no contestan.

Cada vez que pienso en escribir pienso en semillas, en dibujos, en grabados de William Blake, en himnos, en el Popol Vuh y en aves migratorias.

Y lo hago para sujetarme de algo, quizá de la razón, pero la razón no lo es todo, quizá no sea ni siquiera algo.

Desde la niñez hasta la muerte, improvisar un futuro. Solo caminar sin rumbo.

Las cortinas en el pensamiento. La bitácora de sus puntos muertos.

No planeo nada. Todo es ajeno. Repito lo perdido con gravedad. Sólo me pertenece lo que voy robando.

Arde vivir el ruido cuando deja de transcurrir el amor.

Este es un trabajo continuo de renunciaciones muy complejas. Yo no hago poemas, yo escribo fotos.

Describo lentamente las batallas que pierdo.

Mi vida ha sido un pequeño bosque de espectáculos fugaces.

La última consecuencia del ruido sobre el dolor.

Porque conozco el paraíso perdido conozco la escritura.

Javier Payeras (1974)

Poeta, novelista y ensayista guatemalteco.



Editorial

A dos años del inicio de la pandemia por Covid-19, que ha generado —además de muertes y efectos secundarios tras la infección— una explosión de miedo sin precedentes en este siglo y desajustes emocionales ante la imposibilidad de salir y vivir con fiadamente como antes, entre otras cosas. Son dos años de nuevas formas de imaginar, trabajar y relacionarse con otros seres humanos, así como de lograr que, pese a los momentos lúgubres y catastróficos, *Interpretextos* continúe de pie como un estandarte, con muchos de los trabajos desarrollados en circunstancias poco placenteras, pero con el afán de difundir ideas, experiencias y análisis culturales y sociales de nuestros caminos como creadores, escritores y seres pensantes dedicados a las artes y las humanidades.

El número 27 de *Interpretextos* presenta, coincidentemente, algunos de los temas que nos lastimaron durante la pandemia, como son la soledad, el desamor, la violencia, la angustia, el miedo y la muerte. Todos ellos esparcidos sin ilación entre los textos de este ejemplar. No sorprende que los podamos encontrar si leemos con atención, lo que sí sorprende es que —a pesar de tan desagradables experiencias— nuestra visión siga puesta en un futuro enriquecedor que esperamos que poco a poco regrese a lo que fue.

Como *Verso de entrada* se presenta un poema de Javier Payeras, poeta guatemalteco, titulado “Arde vivir el ruido”, en el que nos regala imágenes angustiosas sobre el diario vivir de la pasión amorosa y su ausencia, y nos plantea un abismo que sólo se puede llenar con versos.

En la sección *Son palabras*, podemos deleitarnos con el artículo de Maria Ivonete Santos Silva, “‘Corpo-arte’ em *Final del tango*”, de Antonio Skármeta, un texto sobre las preocupaciones de la sensación de vacío de la humanidad y la ausencia del sentido de la vida. Este texto, en portugués, analiza el cuento de Antonio Skármeta,



presentando los temas del miedo al dolor, el erotismo y el poder sensual del arte.

El siguiente ensayo de esta sección se titula “Poética de la soledad en Juan Rulfo” de Lilia Leticia García Peña. Texto que presenta un análisis sobre los elementos que pueden considerarse útiles para configurar una poética de la soledad, que se analiza en los textos *El llano en llamas*, *Pedro Páramo* y *Cartas a Clara*. El texto nos invita a considerar la soledad plasmada por Rulfo como una situación inexorable, por un lado, acompañante de la miseria humana y, por el otro, una forma de vida y una compañera edificadora de la humanidad.

El tercer artículo de esta sección se titula: “Sincretismo religioso, prehispánico y católico en el cuento ‘Chac mool’ de Carlos Fuentes”, en cuyo texto, Víctor Ramiro Gil Castañeda nos expone a personajes que se ven inmersos en dos culturas: la prehispánica y el México moderno, y es a través de sus interacciones que leemos de la voz de Carlos Fuentes con información trascendental sobre la religión y las diferencias culturales entre ambos mundos, a través del misterio del cuento y sus múltiples temas.

Como última contribución de esta sección, el escritor chileno José Baroja nos presenta el cuento “La herencia”, que narra escenas de violencia y describe a Joaquín, un niño de 5 años que disfruta de la vida, sin entender que algo más allá de su entorno va a salir mal y devendrá en un futuro desgarrador.

Para la segunda sección *Toda Gente*, María Calle Bajo y Fernando Salazar Torres nos presentan en «Crítica de la razón literaria: genuina y global. Una Teoría de la Literatura construida desde la Hispanosfera en dialéctica con el resto de pseudoteorías ablativas», una entrevista a Jesús G. Maestro. Es una introducción para conocer la crítica de la razón literaria y sus posibilidades como herramienta sistemática para la comprensión del texto literario.

El segundo artículo de esta sección, autoría de Abraham García González, lleva por título “Periodismo musical: ¿Cómo escribir crónicas de conciertos?”, expone la necesidad del periodista de concentrarse en alguna área, haciendo referencia a una posible especialización en el área musical, para así lograr transmitir las crónicas de conciertos y periodismo musical, un género apegado a la ética y con profundo respeto por la vida privada.

En la sección *Arrobados*, la pintora española Dara Alonso Arana —artista entusiasta y apasionada quien desde que pisó tierras colimenses, hace más de diez años, quedó enamorada de su luz y sus colores— plasma su testimonio titulado “Amor por Colima”. Es un retrato personal de nuestra sociedad y una fiel descripción de sus procesos como artista y de su obra como una manera de conectar al espectador con su amor y pasión por Colima.

En el primer texto de la sección *Diapasón*, a cargo de Yesenia E. Arias Valencia y Amaury Fernández Reyes, titulado “Globalización y cultura *gamer* en dos ciudades de países latinoamericanos: Lima (Perú) y Colima (México)” nos presentan la realidad de los jóvenes que practican video juegos y quienes, a través de sus discursos, nos adentran en sus prácticas sociales y culturales, las cuales —a pesar de pertenecer a distintos países— tienen puntos de encuentro.

El segundo y último artículo de esta sección es “*La tradición oral* de Jan Vansina”, donde Nohemí Zúñiga nos da a conocer los pormenores del entorno de la construcción del texto de Vansina, el contexto en el que se fraguó y los acontecimientos que lo propiciaron. De esta manera, podemos entender la necesidad y utilidad de dicho tratado como metodología histórica.

Para la sección *Lengua Labrada*, Ramón Moreno Rodríguez nos introduce en el análisis del cuento mexicano con su texto: “El metadiscursivo narrativo en *Carta a un zapatero que compuso mal unos zapatos* de Juan José Arreola”. Con sus palabras, Moreno nos explica la profundidad de dicho cuento y realiza un análisis narratológico de lo que nos dice el cliente del zapatero sobre un trabajo mal realizado.

Para *Manantiales*, sección final de este número, Daniel Arella presenta “Los primeros aforismos de la teleexistencia”, una reseña del libro de poesía titulado *Telemática. Reflexiones de una adicta digital* de Gladys Mendía, donde Arella explica a detalle la experiencia de la teleexistencia, así como el verbo teleexistir como nueva realidad en la pandemia y nuestra relación directa con la virtualidad, las redes, la tecnología y el trabajo a distancia.

El texto que cierra esta edición 27 de *Interpretextos* se titula “Los hijos errantes de Mikel Ruiz: Literatura sin adjetivos” de Alejandro Aldana Sellschopp, es una reseña que nos muestra los conflictos



8

y cosmovisiones de comunidades en constante resistencia, con un anhelo de participar en el diálogo entre diversas tradiciones culturales; también nos aclara el concepto de literatura indígena y sus características.

Patricia Ayala García



Son palabras

Corpo-arte em *Final del tango*, de Antonio Skármeta

Maria Ivonete Santos Silva
Universidad Federal Uberlândia, Brasil

Resumo

Do período colonial à contemporaneidade, identifica-se na trajetória do conto hispano-americano uma tendência à “*apertura*”. Na abordagem de temas e na recorrência a procedimentos narrativos que se traduz em propostas estéticas muito específicas, apesar interligadas pelo mesmo ideal de busca de expressividade e de autonomia. Neste trabalho, ao analisar *Final del tango*, conto publicado no livro *Desnudo en el tejado* (1969), ganhador do primeiro prêmio *Casa das Américas*, do escritor chileno António Skármeta, pretende-se investigar na sua produção *contística*, uma tendência poética e vitalista fortemente marcada por preocupações com a perda da humanidade e com uma espécie de “vazio” ou de ausência de sentido para vida. Subliminarmente, o contexto histórico e político-social da América Latina é questionado. No entanto, a ideia que perpassa toda narrativa visa demonstrar como através das múltiplas imagens o conto sugere a celebração e o poder sensual da arte. Ao dançarem o tango, os corpos dos bailarinos não se desassociam dos “corpos” da escritura. Estes se entrelaçam, se interpenetram, eroticamente, hedonisticamente e, entre presenças e ausências, transmitem as sensações e as percepções desse “encontro”.

**Interpretextos**

27/Primavera de 2022, pp. 9-20

que muitas vezes resulta em situações abismais. O leitor, em face de reflexões inquietantes sobre a natureza das coisas e dos próprios indivíduos, “abraça” a proposta de Skármeta, que reúne no texto narrativo de *Final del Tango*, o corpo-arte da poesia, que corresponde, em primeira e última instâncias, ao corpo-arte da própria vida.

Palavras-chave

Conto hispano-americano, arte/poesia, estética, contemporaneidade.



Título: Flores 1 (fragmento) | Dara Alonso Arana

Cuerpo-arte en Final del tango, de Antonio Skármeta

Resumen

Desde el periodo Colonial hasta la contemporaneidad es posible identificar en el desarrollo del cuento hispanoamericano una inclinación a la *apertura*, tanto en el abordaje de los temas como en la recurrencia a los procedimientos de la narrativa que se traducen en propuestas estéticas específicas, aunque estén relacionadas por el mismo ideal de búsqueda: la expresividad y la autonomía. En este artículo se analiza “Final del tango”, un cuento publicado en el libro *Desnudo en el tejado* (1969) —ganador del premio Casa de las Américas— del autor chileno Antonio Skármeta, y se encuentra una tendencia poética y vitalicia profundamente marcada por las preocupaciones de la pérdida de la humanidad, vista como consecuencia de un tipo de *vacío* o falta de sentido en la vida; asimismo, el contexto sociopolítico e histórico de América Latina es cuestionado. La narrativa de esta obra es que, a través de múltiples imágenes, sugiere, en contrapartida, un ambiente amenazado por el derecho a la libertad y, en consecuencia, por el miedo al dolor, la celebración y el poder sensual del arte. Estos se entrelazan e interpenetran eróticamente, hedonistamente y, entre presencias y ausencias, transmiten las sensaciones y percepciones de sus *encuentros* que, a veces, terminan en situaciones abismales. Pese a las inquietantes reflexiones sobre la naturaleza de las cosas y los propios individuos, al autor *abraza* la propuesta de Skármeta, quien reúne el arte corporal de la poesía, que corresponde, en primero y último lugar, al arte corporal de la propia vida.

Palabras clave

Cuento hispanoamericano, arte/poesía, estética, contemporaneidad.



O conto hispano-americano, afirmam os especialistas, além das tendências estéticas decorrentes de movimentos artístico-literários que, em diferentes ocasiões, foram fundamentais ao influenciar determinadas produções, é também marcado por uma série de acontecimentos de natureza histórica e político-social da maior importância. Ao longo da sua trajetória, algumas especificidades se configuram em evidentes aproximações entre tais acontecimentos e seus reflexos, sobretudo na forma de apreender e articular duas realidades: aquela, propriamente dita, a do mundo concreto, material, e outra mais sensível, mais suscetível às percepções e sensações que são próprias da atividade subjetiva e que tanto afeta os indivíduos.

Ao eleger para este estudo António Skármeta (1940), escritor chileno, considerado pela crítica internacional como um dos principais representantes da produção literária hispano-americana, principalmente na sua segunda fase modernista,¹ isto é, na fase em que o movimento assume contornos radicais devido à influência das “vanguardas”. nosso objetivo é demonstrar, por meio da análise do conto *Final del Tango*, como ele articula experiências individuais e coletivas frequentemente ameaçadas pelas circunstâncias de opressão e cerceamento das liberdades em “tiempos sombríos”,² de modo a destacar o poder da arte.

Na fase mais aguda do modernismo, ou seja, no auge das atividades artístico-literárias mais comprometidas com as propostas vanguardistas surge, sobretudo, na América Latina e em Hispano América, uma geração de escritores e poetas-críticos voltados para uma produção ensaística que tem seus reflexos na produção literária corres-

1 Os modernistas, ao se conscientizarem do papel e da importância da atividade intelectual, passaram a assumir posturas mais comprometidas com questões políticas e socioculturais. Em contrapartida, tal fato motivou o surgimento de uma crítica que passou a atribuir às produções latino-americanas uma exagerada ideologização, devido a recorrência às temáticas de lutas revolucionárias, de conflitos de terras, de problemas com as ditaduras que, por sua vez, geravam as desigualdades e a pobreza.

2 No conto *Final del tango*, em vários momentos o narrador, sem mencionar diretamente a crise política e institucional na qual o Chile estava mergulhado, faz alusões aos “tempos sombríos”, ou seja, aos tempos em que as liberdades individual e coletiva se encontravam ameaçadas. Em 1973, devido ao golpe militar, a democracia defendida por Salvador Allende, da Unidade Popular (UP), cai por terra e começa um período de extrema repressão, torturas e assassinatos.

pondente. No capítulo 3. “Ensayo e interpretación de América”, do livro, *La literatura hispanoamericana*,³ Liliana Weinberg retomando a Iván Schulman,⁴ comenta: “El escritor de la época moderna es un creador autorreflexivo, con una conciencia aguda y a menudo angustiada, poseído de una nueva visión de su propio arte” (Schulman, 1991: 95, *apud*. Veinberg, 2011: 223). Em continuação ela ainda acrescenta:

En época del modernismo se gesta también la noción de cosmopolitismo, que significa una puesta al día y una sincronización con fenómenos que se están dando en otras partes del mundo. Con los modernistas, y fundamentalmente con Darío, el campo literario logra alcanzar perfiles definidos y acordes con el proceso de modernización de las diversas esferas de la vida social; la producción simbólica se pone en consonancia con los ritmos de otras partes del mundo; el campo literario se fortalece en una autonomía relativa y se redefine incluso el sistema de géneros literarios (Veinberg, 2011: 23-24).⁵

A intensa atividade política e intelectual de Skármeta,⁶ como professor de filosofia e de literatura hispano-americana na Universidad de Chile e, principalmente, como autor de uma produção

3 A obra supramencionada, Volume 3, da Coleção “La búsqueda perpetua: Lo propio y lo universal de la cultura latino-americana”, é um trabalho que tem a coordenação geral de Mercedes de Vegafaz e faz parte de uma coleção de estudos específicos sobre a América Latina. Neste volume, são analisadas as produções poéticas, as narrativas em prosa, a ensaística, bem como a produção teórico-crítica correspondente. Esta coleção é especialmente coordenada por Julio Ortega, Rafael Olea Franco Liliana Weinberg.

4 Iván A. Schulman, considerado um importante estudioso da literatura hispano-americana é citado com muita frequência por outros pesquisadores, devido à sua vasta produção teórico-crítico e ensaística iluminar muitas questões relacionadas aos impasses das produções modernas e contemporâneas.

5 “Na época do modernismo também é gerada a noção de cosmopolitismo, que significa uma atualização e uma sincronização com fenômenos que estão acontecendo em outras partes do mundo. Com os modernistas, e fundamentalmente com Darío, o campo literário consegue alcançar perfis definidos e de acordo com o processo de modernização das diversas esferas da vida social; a produção simbólica é colocada em consonância com os ritmos de outras partes do mundo; o campo literário se fortalece em uma autonomia relativa e inclusive o sistema de gêneros literários é redefinido” (Veinberg 2011: 23-24).

6 Além das atividades acadêmica e literária, Skármeta também traduziu para o espanhol obras de autores importantes como Norman Mailer e Jack Kerouac; escreveu roteiros para o cinema, dirigiu um curta-metragem, e ainda escreveu roteiros de peças radiofônicas.



narrativa amplamente reconhecida, se insere nesse contexto e o coloca em lugar de destaque no cenário mundial. Seus vastos conhecimentos sobre técnicas narrativas e sobre criação literária, serviram de lastro à elaboração de uma “cuentística” muito particular, como se verá a seguir.

Final del tango, “corpo-arte” da escritura

Um dos aspectos essenciais da produção de Skármeta é o seu extraordinário domínio da linguagem narrativa. Ele desenvolve, através da articulação de imagens, uma espécie de celebração ou de explosiva vitalidade fazendo com que, tanto os personagens como as situações narradas, surpreendam o leitor e adquiram relevância pouco comum no conto hispano-americano. Em *Final del tango*, do início ao fim, tais características são bastantes evidentes.

Infierno infiero la turbia de lo que soy entre copetines los bocadillos de langostinos y el petit-bouche de queso, infierno mi inflamación entre las piernas mi lomo arqueado mordiendo aún otra maleza, otro infierno, ese que tienes tú, perra, ahí abajo, donde se combustiona la membrana más fina de mi piel, infierno este impúdico derrame de carne mientras hago tango contigo (la del país lejano) y la piel de zorro de tu madre cuelga sobre los pliegues de tu terciopelo, y tú levitas por alta tierra de marfil desde donde asistes a mis contorsiones reventando un gesto echando redondito el humo del cigarro por la boca, eso ah, y pensar aún en un día en que habría sido inteligente, perra, y que eran mis manos las que sabían morderte la cintura, la más hábil la derecha, y la mala era la izquierda, buscándote entre las costillas, y era un tiempo mejor, de vez en cuando llovía en el invierno, no como estos tiempos agónicos, los parques incinerados, la triste tutula del Dario echando chorrito en el parque, y la lluvia, en cambio está sólo en los periódicos, llueve en un país lejano y no tan vacío como lo que eres, perrita (Skármeta, 1969, *apud*, Burgos, 1991: 700).⁷

7 “Infierno infiro a turva do que sou entre aperitivos os sanduíches de lagostas e o petit-bouche de queijo, infierno minha inflamação entre as pernas meu lombo arqueado mordendo ainda outra mazela, outro infierno, esse que você tem, cadela, aí embaixo, onde queima a membrana mais fina da minha pele, infierno este impudico derrame de carne enquanto faço tango contigo (a do país distante) e a pele de raposa de sua mãe pendurada nas pregas do seu veludo, e você levita pela alta terra de marfim de onde vê minhas contorções arrebrandando um gesto soltando redondinha

O conto, narrado em primeira pessoa por um personagem-protagonista visivelmente transtornado pelo acúmulo de fortes emoções, trata de uma relação apaixonada entre um casal de bailarinos de tango. A profusão de imagens que brota do conturbado estado mental desse inominado personagem impacta o leitor pela força da sua expressividade e pelo magnetismo que transborda de cada palavra e de cada gesto. Toda narrativa, no entanto, transcorre a partir de pensamentos ou *semi-pensamentos*, na sua maioria desconexos, fragmentados, contraditórios, remontando à subjetividade de um indivíduo atravessado pela angústia e pela tensão de uma vida aparentemente sem sentido.

Aos poucos, o leitor vai tomando conhecimento dessa experiência traumática através da transposição do fluxo mental do personagem-protagonista para a narrativa. Por meio de alusões e de reflexões confusas sobre si mesmo e sobre a sua precária condição de existente, ele suscita, subliminarmente, questionamentos acerca de situações político-sociais de exílio e de perda da identidade. Várias são as possibilidades de leitura e de interpretação das imagens que surgem a partir de um complexo jogo de palavras articuladas por figuras de linguagens como, por exemplo, as onomatopeias, em uma recorrência à oralidade, além das metáforas. No conto, à parte o erotismo e o caráter hedonista dos bailarinos, o tango⁸ é metáfora da situação político-social da América Latina e, especialmente do Chile, assim como o corpo da bailarina é metáfora de um país livre de tantas interdições. O corpo é rota de fuga, é liberdade “siempre te he visto como un país, como un atlas ingenuo, un país lejano para el que no se otorgan pasaportes” (Skármeta, 1969, *apud*, Burgos, 1991: 701).

Mais adiante, o personagem-protagonista volta a falar do corpo da bailarina. A energia ou a fonte de vida para continuar existindo depende da sua relação erótica e quase abismal com o tango

a fumaça do cigarro pela boca, isso ah, e pensar ainda em um dia em que teria sido inteligente, cadela, e que eram minhas mãos as que sabiam te morder a cintura, a mais hábil a direita, e a ruim era a esquerda, buscando-te entre as costelas, e era um tempo melhor, de vez em quando chovia no inverno, não como estes tempos agônicos, os parques incinerados, a triste fonte do Dario jorrando uma aguinha no parque, e a chuva, em contrapartida, está só nos jornais, chove como um país distante e não tão vazio como o que você é, cadelinha”.

8 O tango, na sua origem, é reconhecido como uma manifestação de luta e de resistência às situações de opressão.



e com sua *perrita*. No entanto, suas convicções sobre o que fazer diante da crise político-social de seu país e da indignação pela perda da condição de cidadão chileno não se confunde com a *rabia* que alimenta a sua crença na possibilidade de vencer algumas batalhas, de alcançar o triunfo. Depois de muitas conjecturas acerca dos altos e baixos de sua relação com a bailarina, ele provisoriamente abandona um fluxo mental que mais se assemelha a um delírio e assim se posiciona:

Qué país es este, qué lobos lo habitan, qué lengua se habla tan corta de respiración, tan inútil este jadeo turbio que me aprieta en la carne, qué haces, qué tango es este que me está matando sin ninguna muerte, qué Santiago, perra, esta fuerza mía que se me dilata, es un cuarteto de Brahms el que estoy bailando y no te doy este triunfo: ten mi amor pero no mi rabia (Skármeta, 1969, *apud*, Burgos, 1991: 702).⁹

Além dos recursos expressivos que estabelecem “pontes” com outras artes (dança, música, dramaturgia), o leitor identifica na escritura do conto, técnicas narrativas largamente introduzidas no cenário latino-americano, sobretudo, a partir das vanguardas europeias, entre as quais se destaca o *fluxo da consciência*.

Do começo ao fim, a transposição do desordenado fluxo mental do personagem-protagonista para a narrativa deixa entrever a forma como ele assimila conflitos de distintas ordens. Suas afirmações acerca de tais conflitos são sempre pessimistas. Quando diz “la turbia imagen de lo que soy entre los copetines los bocadillos de lagostines y el petit buoche de queso”. revela um sentimento de fracasso diante da vida; atribui a si mesmo uma materialidade ou uma “coisificação” própria daqueles que se sentem na iminência de serem devorados, assim como serão devorados os bocadillos de lagostines y el petit bouche de queso. Em continuação, quando reconhece algumas de suas qualidades positivas de bailarino de tango, logo volta atrás e, mais uma vez, se desqualifica ao negar a sua própria

9 “Que país é este, habitado por lobos, cuja língua falada é tão curta de respiração, tão inútil esse arquejo turvo que aperta minha carne, o que você está fazendo, que tango é esse que está me matando sem nenhuma morte, que Santiago, cadela, esta força minha que me dilata, é um quarteto de Brahms esse que estou dançando e não te dou esse triunfo: você tem meu amor, mas não minha raiva”.

existência “yo soy un incendio en este salón pero no importa, porque yo no existo” (Skármeta, 1969, *apud*, Burgos, 1991: 701).¹⁰

Em relação ao *outro*, sua visão oscila entre aqueles que fazem parte de um passado memorável, como por exemplo, artistas plásticos, grandes compositores, músicos, cantores, dançarinos (a estes, naturalmente, o personagem-protagonista nostálgicamente rende homenagens), e os *outros*, com os quais ele compartilha o presente, ou seja, uma realidade degradada por inúmeras circunstâncias que vão sendo sutilmente reveladas ao logo da narrativa. Todos, de acordo com sua visão, estão mergulhados no caos e nem mesmo sua companheira de tango, a bailarina que lhe instiga a dançar, que lhe desperta os desejos mais avassaladores e o convence de que o amor ainda existe, escapa do seu pessimismo e da violência de palavras duras. Muito embora afirme: “Yo soy el hombre que tú amás, y yo soy el hombre que te amo” (Skármeta, 1969, *apud*, Burgos, 1991: 702), sempre a ela se refere como *perra*, *perrita*, além de fazer comentários grosseiros, obscenos, sobre seu corpo, seu sexo e sua forma de como lidar com o poder de sedução que tem sobre ele e sobre outros homens.

Em relação ao espaço e ao tempo nos quais suas ações se desenvolvem, sua atitude é também de pura negatividade. O espaço do salão é retratado por ele como um espaço decadente. E a sua arte de bailarino de tango é descrita como algo menor. Ao retomar a gloriosa história do tango argentino através da remissão a nomes famosos, ele manifesta uma espécie de convicção a esse respeito: “Yo contigo bailo tango, ni siqueira de D’Arienzo¹¹ o Canaro,¹² sino el francés, el de Brel,¹³ el más fúnebre” (Skármeta, 1969, *apud*, Burgos, 1991: 701).¹⁴

10 “Eu sou o homem que você ama, eu sou um incêndio neste salão, mas não importa, porque eu não existo”.

11 Juan d’Arienzo (14/12/1900-14/01/1976), argentino, foi diretor de orquestra e compositor dos tangos mais populares de todos os tempos.

12 Francisco Canaro, (26/11/1888-14/12/1964), conhecido por “Pirincho” Canaro, foi um violinista uruguaio e líder de orquestra de tango.

13 Jacques Romain Georges Brel (08/04/1929-09/10/1978), foi um autor de canções, compositor e cantor belga francófono. Esteve ainda ligado ao cinema de língua francesa. Tornou-se internacionalmente conhecido pela música *Ne me quitte pas*, interpretada e composta por ele e também pelo seu *Tango fúnebre*.

14 “Eu contigo danço tango, nem sequer de D’Arienzo ou Canaro, mas o francês, o de



Por sua vez, o tempo que prevalece em toda narrativa é o tempo presente; o tempo em que o personagem-protagonista dança freneticamente com sua *perita*, e enquanto dança reflete misturadamente sobre muitas coisas: suas queixas sobre “la inflamación entre las piernas”. além de outras mazelas que apontam para problemas de saúde aparentemente crônicos; faz alusões a “un tiempo mejor”. em contraposição aos “tiempos sombríos”. a “días tristes”. a “días agónicos”. nos quais ele deixa transparecer que simplesmente sobrevive.

Ao final do conto, as reminiscências e os fragmentos de uma memória marcada por um turbilhão de acontecimentos trágicos, desagradáveis, desconcertantes, surpreendentemente são substituídas por reflexões que, mais uma vez, demonstram o desejo do personagem-protagonista de seguir sua luta pelo direito à liberdade. Dirigindo-se à sua *perrita* ele diz:

Y tú me estás matando, e ya sé lo que va pasarte, acabarás en ti, o en mí, cuando amanezca definitivamente, y tendrás tu propia repugnancia, tu conciencia latinoamericana, tu traje barato, pero yo estaré ahí donde tu dices, en una nación remota, ahí donde tu dices en otra galaxia, ahí lo tiens compañero: ese es el final del tango... (Skármeta, 1969, apud, Burgos, 1991: 703).¹⁵

O personagem-protagonista vislumbra a possibilidade de um “amanecer” e chama atenção de sua *perrita* para sua “conciencia latinoamericana”. De maneira determinada ele diz: “Yo estaré ahí, en la nación remota”. Ou seja, para além das paixões, dos descaminhos e dos dias atribulados, existe um sentimento de nacionalidade, um dever.

Considerações finais

O final do conto *Final del Tango*, deixa em aberto inúmeras possibilidades para que o leitor questione, não exatamente a his-

Brel, o mais fúnebre”.

¹⁵ “E você está me matando, e já sei o que vai te acontecer, você se acabará em si mesma, ou em mim, quando amanhecer definitivamente, e você terá sua própria repugnância, sua consciência latino-americana, seu vestido barato, mas eu estarei aí onde você diz, em uma nação remota, aí onde você diz em outra galáxia, e é isso companheiro: esse é o final do tango”.

tória contada, mas a estrutura e a forma narrativa de Skármeta, indiscutivelmente potencializada por uma linguagem poética bem trabalhada e bem alinhada aos questionamentos estéticos e político-sociais do seu tempo. Sua formação filosófica, somada a um profundo conhecimento sobre o existencialismo *sartreano*, foram responsáveis pela construção e consolidação de uma visão de mundo pautada no humanismo moderno, revisitado, que considera, como princípio, o direito de liberdade e de igualdade de direitos entre todos os homens.

Como intelectual e artista comprometido com os grandes questionamentos de seu tempo, Skármeta nunca se omitiu. Teve uma participação intensa nos movimentos político-sociais e nas lutas contra a ditadura chilena.¹⁶ Sofreu perseguições e, no golpe militar de 1973, liderado pelo general Augusto Pinochet, fugiu de seu país para se exilar inicialmente na Argentina e depois na Alemanha. Sua produção, no entanto, nunca foi contaminada pelo exagero panfletário dos manifestos e das denúncias contra os regimes ditatoriais. Muito pelo contrário, a linguagem poética e a inserção de elementos composicionais voltados para a produção de imagens/sentidos produziram e produzem até hoje efeitos extraordinários. O leitor, impactado, reconhece no *tom* da sua produção artístico-literária, o poder de transformação e de resistência da verdadeira arte contra a opressão e a intolerância.

Referências

- Bataille, G. (1987). *O erotismo*. Trad. Antônio Carlos Viana. São Paulo: L&M.
- Burgos, F. (1991). *Antología del cuento hispanoamericano*. México: Editorial Porrúa.
- Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Crítica.
- Harvey, D. (1993). *Condição pós-moderna*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola.
- Humphrey, R. (1976). *O fluxo da consciência*. Trad. Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil.
- Hutcheon, L. (1991). *A poética da pós-modernidade*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago.
- Lipovetsky, G. (2005). *A era do vazio: Ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Trad. Terezinha Monteiro Deutsch. Barueri, SP: Manole.

16 Skármeta foi membro do UP (Unidade Popular), organização que defendia as classes proletárias e lutava pelo direito de igualdade social.

**Interpretextos**

27/Primavera de 2022, pp. 9-20

- Michel, Jean-Bloch (1967). *La nueva novela*. Trad. G. Torrente Ballester. Madrid: Guadarrama.
- Ortega y Gasset (1991). *A desumanização da arte*. Trad. Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez.
- Pavese, C. (1957). *El oficio de poeta*. Trad. Rodolfo Alonso. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Perrone-Moisés, L. (1978). *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática.
- Rosenberg, H. (1969). *La tradición de lo nuevo*. Madrid: Monte Ávila.
- Scholes, R. e Kellog, R. (1977). *A natureza da narrativa*. Trad. Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill.
- Sevcenko, N. (1985). *Literatura como missão*. São Paulo: Brasiliense.
- Sevcenko, N. (1992). *Orfeu extático na metrópole*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Schwartz, J. e Sosnowski, S. (1994). *Brasil: O trânsito da memória*. São Paulo: Edusp.
- Sussekind, F. (1987). *O cinematógrafo das letras*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Vega Armijo, M. de (Coordinadora) (2011). *La búsqueda perpetua: Lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*. (6 volúmenes). México: Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático. ISBN 978-607-446-032-2 (Obra completa).
- Vernani, H.J. (1990). *Las vanguardas literarias em Hispano-América*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Zumthor, P. (1993). *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras.

Recepción: Marzo 02 de 2021**Aceptación:** Junio 15 de 2021**Maria Ivonete Santos Silva**

Correo electrónico: missilva@ufu.br

Brasileira. Doutora em teoria literária pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP/SP), com pós-doutorado na Universidade Federal de Minas Gerais (poslit-UFMG); professora do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia (UFU-MG), atuando na graduação como professora de literatura latina clássica desde 1993 e no programa de mestrado em teoria literária ministrando disciplinas da área de teoria e crítica literárias.



Título: Membrillo (fragmento) | Dara Alonso Arana

La poética de la soledad en Juan Rulfo

Lilia Leticia García Peña
Universidad de Colima

Resumen

El tópico de la soledad es un rasgo que vincula las dimensiones narrativas de la obra de Juan Rulfo. Este ensayo tiene como propósito estudiar las reflexiones del escritor mexicano en torno a la soledad humana trasladadas a un profundo y altamente estético sistema de metáforas que dan forma a lo que podríamos considerar una poética de la soledad. Analizaremos cómo Rulfo observa esta experiencia humana en todos sus ángulos: desde la soledad que duele y aniquila hasta una soledad cósmica que construye, nutre y edifica al ser.

Palabras clave

Juan Rulfo, soledad, poética, metáforas, literatura mexicana.



Título: Jazmines (fragmento) | Dara Alonso Arana

The Poetics of Solitude in Juan Rulfo

Abstract

The topic of solitude is a characteristic that links the narrative dimensions of Juan Rulfo's work. The purpose of this essay is to analyze the reflections of the Mexican writer on human solitude translated into a deep and highly aesthetic system of metaphors that shape these poetics of solitude. We will analyze how Rulfo observes this human experience in all its angles: from the solitude that hurts and annihilates, to a cosmic solitude that builds, nourishes and edifies human beings.

Keywords

Juan Rulfo, loneliness, poetics, metaphors, Mexican literature.

La poética de la soledad en Juan Rulfo... Lilia Leticia García Peña

*Yo soy un hombre muy solo, solo entre los demás.
Con la única que platico es con mi soledad.
Vivo en la soledad.
Ya sé que todos los hombres están solos, pero yo más.
(Juan Rulfo)*

En el cáliz. En la aurora. Debajo del Septentrión más absoluto. Allí donde la soledad une a los hombres” (p. 299) escribe Juan Rulfo a su esposa en *Cartas a Clara* (2012) hacia 1958. Juan Rulfo fue profundamente sensible a esta condición del ser humano: sus textos tratan una infinidad de aspectos, de ahí su indiscutible grandeza, pero es la preocupación por la soledad un rasgo que vincula todas las dimensiones narrativas y filosóficas en su obra.

Este ensayo tiene como asunto las reflexiones de Juan Rulfo en sus obras *El llano en llamas* y *Pedro Páramo* (PP, en lo sucesivo), así como en *Cartas a Clara*, en torno a la soledad humana como condición límite, trasladadas a un profundo y altamente estético sistema de metáforas que dan forma a una poética de la soledad que observa esta experiencia humana en todos sus ángulos: desde la soledad que duele y aniquila, hasta la soledad que construye, nutre y edifica al ser.

La soledad es el eje en la perspectiva de análisis de este trabajo. A lo largo del desarrollo se abordarán, sin embargo, otros rasgos vinculados en su obra que constituyen, en realidad, aristas del gran problema de la soledad en Rulfo, mismo que tiene la potencia para convocar diversas dimensiones de la obra.

Como puede leerse en *Cartas a Clara* (2012), libro que reúne las misivas que el autor le escribió a su novia y después esposa, Clara Aparicio, a lo largo de los años. Rulfo manifiesta su experiencia con la soledad: “me puse a mirar la soledad y la encontré más sola” (p. 24) escribe en la “Carta II”, fechada en 1944. Insiste, como lo hará en su obra narrativa, en la miseria como atributo de la condición humana y la vincula con la soledad:

Pero ellos me dejaron solo [...] La vida está como empañada cuando uno no tiene a nadie (“Carta XVI”, p. 67).

Después nada. Nadie. La pura soledad (“Carta XX”, p. 82).



En su obra narrativa, la sensación de miseria humana se evoca en muchas de sus líneas, en uno de tantos fragmentos escribe:

Este mundo, que lo aprieta a uno por todos lados, que va vaciando puños de nuestro polvo aquí y allá, deshaciéndonos en pedazos como si rociara la tierra con nuestra sangre (*PP*, p. 89).

La miseria humana, que en el universo rulfiano abreva en las fuentes de la soledad, así como en la injusticia, la venganza, la desigualdad social, la violencia en sus múltiples formas: psicológica, física, emocional y familiar, es una pregunta límite en su vida y obra:

Yo no me preguntaría por qué morimos, pongamos por caso; pero sí quisiera saber qué es lo que hace tan miserable nuestra vida. Usted dirá que ese planteamiento no aparece nunca en *Pedro Páramo*; pero yo le digo que sí, que allí está desde el principio y que toda la novela se reduce a esa sola y única pregunta: ¿dónde está la fuerza que causa nuestra miseria? Y hablo de miseria con todas sus implicaciones (Rulfo, 2000).

La miseria humana se conjura trascendiendo la soledad, el otro salva: “Tú me salvarás y me harás ser bueno, y entonces Él no tendrá nada contra mí. Nada, estando tú de por medio” (“Carta XXVI”, p. 108).

Tanto en las *Cartas a Clara* como en la obra narrativa e incluso en las escasas entrevistas que concedió el maestro, la apreciación de la soledad no es unívoca. La soledad se vive también como prosperidad: la soledad provoca entonces una holgura muy cercana a la dicha:

Me siento menos miserable y menos desesperado, conociendo que no tengo que contentar a mucha gente (“Carta XII”, p. 54).

Y la soledad es una cosa que se llega a querer del mismo modo como se quiere a una persona (“Carta XX”, p. 82).

La dimensión poética de Rulfo es intensa, su narrativa es a la vez poderosa y etérea gracias a un sutil diseño de figuras e imágenes, así lo analizan José Pascual Buxó (2015) en su obra *Construcción y sentido de la realidad simbólica* y Carlos Blanco Aguinaga (2003) en *Realidad y estilo de Juan Rulfo*. Es, sin duda, un maestro de la metáfora —ejercicio que consiste en pensar una cosa como si fuera otra—.

A veces, el lenguaje directo no basta para expresar lo que se siente, es entonces cuando “se necesita un como si para mirar el mundo y un como si para explicarlo” (Rom Harré en Nerlich Brigitte, 2005). Por ello, podemos afirmar que la metáfora es el tropo del traslado: “Etimológicamente significa transporte, transferencia, traslación y es éste el sentido propuesto por Aristóteles cuando la define como epífora;¹ es decir, como traslación a una cosa de un nombre que designa a otra” (Maillard, 2001: 516). Juan Rulfo se acerca a la soledad como si fuera otra cosa para expresarla, como también señala Maillard en el mismo documento, la metáfora “permite diseñar mundos posibles” y “construir imágenes comprensivas del mundo, es decir, dar sentido” (p. 516); Rulfo da así uno de los posibles y múltiples significados a la soledad humana, nos acerca a comprenderla.

El desterrado: la soledad peregrina

La obra de Juan Rulfo abunda en la representación de personajes peregrinos, trashumantes, desarraigados, extranjeros, perseguidos, viajeros. “Y los trabajos de los días entre un mundo de gente extraña” le escribe a Clara en 1947 (“Carta XVI”, p. 67); y es que Rulfo conoció la sensación de considerarse extranjero como una experiencia vital, cotidiana y también existencial. “Desde siempre se siente extraño, no sólo en la capital, sino en el mundo” apunta Elena Poniatowska (1986: 150) en su libro *¡Ay vida, no me mereces!* Ciertamente desde los primeros años de su vida y a lo largo de ella, Rulfo pasó por experiencias de migración y desplazamiento, algunas impuestas por las circunstancias y otras elegidas por voluntad. El traslado marca su infancia y juventud:

Yo nací en lo que ahora es un pequeño pueblo, una congregación que pertenece al distrito de Sayula. Sayula fue un centro comercial muy grande hace unos años, antes y aún después de la Revolución. Pero yo nunca he vivido allí en Sayula. No conozco Sayula. No podría decir cómo es... Mis padres me registraron ahí. Porque yo nací en la época de la Revolución, es decir, las épocas de las revoluciones, porque hubo una serie de revoluciones... Yo viví en un pueblo que se llama San Gabriel. En realidad, yo me considero de ese lugar. Allí pasé los años de la infancia,

1 Figura de conversión, según Helena Beristáin (2001: 190).



San Gabriel era un centro también comercial. San Gabriel antiguamente era un pueblo próspero, por ahí pasaba el camino real de Colima (Harss, 2010: 63).

Tras el asesinato de su padre en 1923 y en el mismo año de la muerte de su madre, en 1927 el escritor fue enviado a un internado en Guadalajara, la capital del estado de Jalisco. La imposibilidad de continuar sus estudios en la Universidad de Guadalajara lo impulsó, en 1936, a emigrar a la Ciudad de México, en donde tampoco logró concretar su ingreso oficial a la Universidad Nacional, por lo que asistió, únicamente, como oyente a los cursos. En los años treinta y cuarenta se convierte así en un gran viajero que se traslada a lo largo y ancho del país, tanto por motivos laborales como familiares y personales.

En su obra *El llano en llamas* (2016), se multiplican las metáforas de la soledad como un destierro, los personajes rulfianos sufren un irreparable desarraigo: “Es algo difícil crecer sabiendo que la cosa de donde podemos agarrarnos para enraizar está muerta” afirma el coronel en “Diles que no me maten” (p. 96). Rulfo señala esta cualidad amarga de los caracteres en una entrevista con Joseph Sommers (1974: 21): “No tienen un asidero, una cosa de dónde aferrarse”. Los personajes caminan desolados, asediados por el peso de la culpa del pasado o por la ansiedad del futuro incierto.

La metáfora de la soledad como peregrinación y destierro está ungiada de dolor, sangre y muerte. En “Luvina” los caminos “no son sino terrones endurecidos como piedras filosas, que se clavan en los pies de uno al caminar, como si allí hasta a la tierra le hubieran crecido espinas. Como si así fuera” (p. 101). En “Talpa” el camino también es penitencia y espinas, los personajes peregrinan “queriendo llegar los primeros hasta la Virgen, antes que se le acabaran los milagros” (p. 55), caminan con pies sangrantes para sólo sentir como si no hubieran “llegado a ninguna parte” (p. 59) y encontrar la muerte y la soledad del remordimiento: “y así, andando sobre los huesos de sus rodillas y con las manos cruzadas hacia atrás, llegó a Talpa aquella cosa que era mi hermano Tanilo Santos; aquella cosa tan llena de cataplasmas y de hilos oscuros de sangre que dejaba en el aire, al pasar, un olor agrio como de animal muerto” (p. 56).

Las almas mismas peregrinan cruzándose en soledad unas con otras por los caminos y veredas de Comala, los seres peregrinan llevando a cuestas su soledad; Rulfo tiene, como siempre, el poder de incluirnos y reflejarnos a todos.²

El despojado: la soledad residual

La metáfora de la soledad como una pobreza simbólica es una de las más persistentes en la obra de Juan Rulfo, su mundo narrativo está poblado de solitarios seres empobrecidos que han sido injustamente marginados y excluidos: Juan y Dolores viven en Colima “arrimados a la tía Gertrudis que nos echaba en cara nuestra carga” (*PP*, p. 22); María Dyada es “una pobre mujer llena de hijos” (*PP*, p. 34); la hermana de Donis le confía a Juan Preciado: “Estamos tan escasos de todo, tan escasos...” (*PP*, p. 53) y Dorotea, la Cuarraca, “vive de limosna” (*PP*, p. 67). El arriero Tranquilino Herrera en “La herencia de Matilde Arcángel” piensa que es muy posible que Matilde se haya casado con el dueño de Las Ánimas, arrastrada no por codicia sino por el hambre porque “en condiciones de hambre cualquier animal se sale del corral; y ella no estaba muy bien alimentada que digamos” (p. 148).

En los textos, la pobreza de los seres excluidos y la soledad van de la mano, cada personaje enfrenta la carencia desde un extremo solitario de la vida. Eduviges Dyada le cuenta a Juan Preciado: “Ahora, desventuradamente, los tiempos han cambiado, pues desde que esto está empobrecido ya nadie se comunica con nosotros” (*PP*, p. 18). Esteban en “Nos han dado la tierra” es tan pobre que lo único que tiene es su gallina colorada que lleva a dondequiera que va para cuidarla: “No, la traigo para cuidarla. Mi casa se quedó sola y sin nadie para que le diera de comer; por eso me la traje. Siempre que salgo lejos cargo con ella” (p. 12). Rulfo captura la soledad de la pobreza que destila el campo mexicano, pero también la pobreza de toda soledad humana.

2 Para complementar la noción de que los textos de Juan Rulfo siguen siendo vigentes en torno al tema de la soledad contemporánea puede consultarse el artículo: García Peña, Lilia Leticia (2019). La soledad contemporánea desde la obra de pensadores esenciales: Análisis y perspectivas. Iztapalapa. *Revista de ciencias sociales y humanidades*, 40(86): 185-206. <https://doi.org/10.28928/ri/862019/aot3/garciapenal>



Frente a la soledad como destierro y pobreza, en la obra de Juan Rulfo se observa otra percepción, de acuerdo con Paul Ricoeur (2003: 281) los imaginarios tienen también “una función cósmica, nocturna, onírica, poética”, por lo que en el mundo rulfiano, la soledad y la condición humana misma se elevan a un nivel antropocósmico a través de la metáfora de la soledad cósmica en cuyos márgenes el cuerpo nutricio sugiere la posibilidad de armonizar los fragmentos de un ser hecho pedazos y culminar la síntesis de lo disperso. En “La herencia de Matilde Arcángel” la flauta —instrumento de viento— es el símbolo de la reconciliación del ser, si no con los otros, sí consigo mismo, es una imagen que armoniza los distintos y contrarios impulsos:

Yo los procuraba poco. Supe, porque me lo contaron, que mi ahijado tocaba la flauta mientras su padre dormía la borrachera. No se hablaban ni se miraban; pero aun después de anoecer se oía en todo Corazón de María la música de la flauta; y a veces se seguía oyendo mucho más allá de la medianoche (p. 151).

Así, pues, contemplamos en la obra de Rulfo las metáforas de una soledad que duele, que margina, que aniquila; ésta es una realidad inexorable de los seres humanos que se profundiza por condiciones históricas, culturales y sociales. Paul Ricoeur, frente a la experiencia del mal y sus soledades, se hacía un cuestionamiento muy similar al que hemos abordado en la obra del escritor mexicano: “¿Es posible concebir un *devenir del ser* en el cual lo trágico del mal —de ese mal que está desde siempre— se reconozca y se supere a la vez?” (Ricoeur, 2003: 285). Ambos coinciden en una posibilidad: “Percibo solamente una dirección posible [...] la reconciliación se espera *a pesar* del mal [...] Luego, este ‘a pesar de’ es un ‘gracias a’... se convierte en la inteligencia de la esperanza” (Ricoeur, 2003: 285).

Para Juan Rulfo, la *inteligencia de la esperanza* es una de cualidad poética:

Hay aire y sol, hay nubes. Allá arriba un cielo azul y detrás de él tal vez haya canciones; tal vez mejores voces... Hay esperanza, en suma. Hay esperanza para nosotros, contra nuestro pesar (PP, p. 27).

De la soledad cósmica al cuerpo nutricio

La metáfora de la soledad cósmica representa una síntesis tanto de su proceso creativo como vital, éste es como dijo Arguedas: el otro Rulfo, el poderoso Rulfo de la luz. En ese mismo sentido, Octavio Paz (2006: 366) escribió en *Paisaje y novela en México: Juan Rulfo* que: “Un paisaje nunca está referido a sí mismo sino a otra cosa, a un más allá. Es una metafísica, una religión, una idea del hombre y el cosmos” y que el tema de la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo es el del regreso a un verdadero infierno: “Su visión de este mundo es, en realidad, visión de otro mundo”. Y ese otro mundo de Rulfo, como veremos, es uno de dimensiones cósmicas, nutricio que apunta a la plenitud.

Lo primero que hay que notar es que el universo narrativo rulfiano está etificado. Tomo la noción de *universo etificado* de Gombrich (1975), quien expresa en *Ancient Indian Cosmology*:

Debo tratar mucho más brevemente con el resto de la literatura védica, los textos sagrados que fueron compuestos aproximadamente en la primera mitad del primer milenio AC. El cuarto y último Veda, el Atharva Veda, conoce el infierno, y en los Brahmanas, la clase de textos, que sigue cronológicamente a los Vedas, queda claro que el bien va al cielo, el mal al infierno. El universo está gradualmente siendo ethicised).³

No se trata de una correspondencia de resonancia romántica entre el paisaje y los sentimientos del autor o de los personajes, esta noción se define, como subraya Arnau (2012), interpretando a Gombrich en el sentido de que: “El universo, desde esta perspectiva, se encuentra *etificado*, configurado por la calidad moral de los seres que lo habitan” (p. 15).

El mal, la soledad y la miseria humanas en la obra de Rulfo se encuentran así cósmicamente configuradas en un universo etificado. Los pies de “El hombre” que huye después de haber asesinado a

3 La traducción es mía. “I must deal much more briefly with the resto of Vedic literature, the sacred texts which were composed approximately in the first half of the first millennium AC. The fourth and last Veda, the Atharva Veda, does know of hell, and in the Brahmanas, the class of texts, which chronologically follows the Vedas, it becomes clear that the good go to heaven, the bad to hell. The universo is gradually being ethicised”.



una familia completa en medio de la noche son como las pezuñas de un animal, trepan “sobre las piedras, engarruñándose al sentir la inclinación de la subida” (p. 29), la vereda que recorre está llena de yerbas, “llena de espinas” (p. 29), y en la atmósfera asfixiante del camino no hay “Ni una gota de aire, sólo el eco de su ruido entre las ramas rotas” (p. 30). El machete que todavía aprieta su mano brilla “como un pedazo de culebra sin vida, entre las espigas secas” (p. 31).

En “La cuesta de las comadres” el cosmos se etifica en una noche de mal y de luna. La luz de la luna centra la posibilidad de convertir a la aguja de arria en un arma letal para matar a Remigio, hundiéndola en el ombligo que es un centro cósmico:

La luna grande de octubre pegaba de lleno sobre el corral y mandaba hasta la pared de mi casa la sombra larga de Remigio [...] Pero al quitarse él de enfrente, la luz de la luna hizo brillar la aguja de arria, que yo había clavado en el costal. Y no sé por qué, pero de pronto comencé a tener una fe muy grande en aquella aguja. Por eso, al pasar Remigio Torrico por mi lado, desensarté la aguja y sin esperar otra cosa se la hundí a él cerquita del ombligo. Se la hundí hasta donde le cupo. Y allí la dejé (p.13).

La luna es también el agente etificado en “No oyes ladrar los perros”, tan pálida y sombría como el hijo herido asaltante de caminos que muere sin darle ni siquiera la última esperanza al padre: “El otro iba allá arriba, todo iluminado por la luna, con su cara descolorida, sin sangre, reflejando una luz opaca” (p. 131).

El cosmos se oscurece, se pudre, lo arrasa el viento de la soledad y del mal. Los huesos de los hombres de “El llano en llamas” se rompen como “una rama podrida” (p. 79). A Natalia, sumida en la culpa y el arrepentimiento por la muerte de Tanilo en “Talpa”, los ojos dejaron de brillarle “como si fueran charcos alumbrados por la luna” y “se le borró la mirada como si la hubiera revolcado en la tierra” (p. 53).

En *Pedro Páramo* la noche, la ruina del mundo y la miseria humana se corresponden: “Sintió la envoltura de la noche cubriendo la tierra. La tierra, este valle de lágrimas” (p. 35), la tierra abandonada y enferma, se llena “de achaques con tanta plaga que la invadió en cuanto la dejaron sola” (p. 85). Tan en ruinas está un vencido y desolado Pedro Páramo como la tierra misma: “«Ésta es mi muerte», dijo [...] La tierra en ruinas estaba frente a él, vacía” (p. 131).

El agua sucia es uno de los elementos en donde más claramente se etifica el mal, tanto en la novela como en los cuentos. El padre Rentería, la noche en que murió Miguel Páramo, se queda contemplando el río “varias horas luchando con sus pensamientos, tirándolos al agua negra del río” (PP, p. 73). Matilde Arcángel, arrasada por un caballo, queda muerta protegiendo al niño, con la mirada húmeda del “agua puerca del charco lodoso donde cayó su cara” (p. 149). En el cuento “Es que somos muy pobres” el río desbordado que arrastra a la vaca de Tacha tiene “el olor a podrido del agua revuelta” (p. 24), mientras Tacha, con su vestido color de rosa, lo mira sin dejar de llorar: “Por su cara corren chorretes de agua sucia como si el río se hubiera metido dentro de ella” (p. 27).

Frente a una soledad y una miseria humana de dimensiones cósmicas se eleva una esperanza de las mismas dimensiones. Las imágenes de inmensidad y eternidad sugieren un futuro abierto y posible. Susana aparece “a centenares de metros, encima de todas las nubes, más, mucho más allá de todo [...] Escondida en la inmensidad de Dios” (PP, p. 16). Un pueblo puede ser un lugar “lleno de árboles y de hojas como una alcancía donde hemos guardado nuestros recuerdos” (PP, p. 62).

El paisaje puede así mirarse desde otra perspectiva. La llanura es hermosa, llena de sol y reflejos, parece “una laguna transparente, deshecha en vapores por donde se traslucía un horizonte gris” (PP, p. 7), Comala blanquea la tierra “iluminándola durante la noche” (PP, p. 6). Los animales son imágenes muy importantes en el universo rulfiano, los ladridos de los perros acercan “ese olor de la gente como si fuera una esperanza” (“Nos han dado la tierra”: p. 7), vuelan parvadas de chachalacas verdes encima del río y Esteban abraza a su gallina, que es lo único que tiene y a la que lleva siempre con él para cuidarla: “Esteban ha vuelto a abrazar su gallina cuando nos acercamos a las primeras casas. Le desata las patas para desentumecerla, y luego él y su gallina desaparecen detrás de unos tepemezquites” (p. 12).

El polvo puede tener la connotación del placer, los personajes se llenan de polvo, de un polvo que huele y sabe a tierra buena, a vida: “Nos gusta. Después de venir durante once horas pisando la dureza del Llano, nos sentimos muy a gusto envueltos en aquella



cosa que brinca sobre nosotros y sabe a tierra" ("Nos han dado la tierra": p. 12).

En medio de la conciencia de la muerte, la pobreza y la desolación, la narrativa rulfiana abre espacios a través de los cuales los seres pueden respirar. Las imágenes de apertura sugieren separación, corte y sufrimiento, pero a través de ellas puede sentirse, simultáneamente, una tregua de luz, viento o agua:

Y me encontré de pronto solo en aquellas calles vacías. Las ventanas de las casas abiertas al cielo, dejando asomar las varas correosas de la yerba. Bardas descarapeladas que enseñaban sus adobes revenidos (*PP*, p. 46).

Por el pequeño cielo de la puerta se asomaban las estrellas ("Luvina": 109).

Por el techo abierto al cielo vi pasar parvadas de tordos [...] (*PP*, p. 57).

Estos resquicios permiten que las casas pobres y desoladas en la obra de Juan Rulfo, que alojan seres desesperados y solos, se conviertan por un fugaz instante en una posibilidad, en casas de raíz cósmica en las que rige una correspondencia casa-estrellas-viento-cielo. A través de esas imágenes de apertura el mundo respira: "Allí, donde el aire cambia el color de las cosas; donde se ventila la vida como si fuera un murmullo; como si fuera un puro murmullo de la vida..." (*PP*, p. 62).

Una de las formas más persistentes en las que el cosmos rulfiano etifica el bien, la compañía y la esperanza, es a través de la imagen nutricia. Destaca la imagen de la comida y la alimentación. Los personajes, repetidamente, comen, se alimentan, se nutren. Así los recuerdos frescos de infancia de Pedro Páramo se asocian al alimento:

—Abuela, vengo a ayudarle a desgranar maíz.

—Ya terminamos; pero vamos a hacer chocolate (*PP*, p. 15).

No solo los seres humanos y animales se asocian a elementos nutricios, el paisaje rulfiano adquiere tonos nutricios. La tierra se asocia al maíz, al trigo y a la miel. Como señala el antropólogo Gilbert Durand (2004) "Esta asociación de la miel y la leche no debe ser

motivo de asombro, ya que, en las civilizaciones agrarias, la miel no es sino un doblete natural del alimento más natural que es la leche materna" (p. 267). Así, la llanura verde es "algo amarilla por el maíz maduro" (PP, p. 6), el pueblo "huele a miel derramada" (PP, p. 21), los limones maduros "llenaban con su olor el viejo patio" (PP, p. 80), se oye el viento "haciendo círculos sobre la tierra, removiendo el polvo y batiendo las ramas de los naranjos" (PP, p. 81).

En este cosmos nutricional destaca especialmente la leche de la madre o de figuras maternas alternas, humanas y animales. En *Pedro Páramo* sabemos cómo Justina ha cuidado de Susana desde que nació, se asocia también la leche, el dulce y el amor:

La había tenido en sus brazos. La había enseñado a andar. A dar aquellos pasos que a ella le parecían eternos. Había visto crecer su boca y sus ojos "como de dulce". "El dulce de menta es azul. Amarillo y azul. Verde y azul. Revuelto con menta y yerbabuena". Le mordía las piernas. La entretenía dándole de mamar sus senos, que no tenían nada, que eran como de juguete. «Juega —le decía—, juega con este juguetito tuyo". La hubiera apachurrado y hecho pedazos (p. 94).

Durand (2004) destaca que la leche es el alimento primordial, el arquetipo alimenticio: simbólicamente "oda bebida feliz es una leche materna" (p. 265). La leche como imagen cósmica nos lleva, desde luego, a la imagen de la madre nutricia en la obra de Juan Rulfo. La madre es soporte de la confianza, en "La vida no es muy seria en sus cosas" evoca: "la confianza que da el mecerse dentro de esa grande y segura cuna que era su madre" (p. 165). En el paraje atroz y desolado de Luvina, una madre abraza, cobija y aleja el miedo: "Los niños lloraban porque no los dejaba dormir el miedo. Y mi mujer, tratando de retenerlos a todos entre sus brazos. Abrazando su manojito de hijos" (p. 105). En *Pedro Páramo*, la evocación de la madre de Juan a través del viejo y único retrato de Dolores Preciado, se asocia a elementos cósmicos nutricios: "Me lo había encontrado en el armario de la cocina, dentro de una cazuela llena de yerbas: hojas de toronjil, flores de Castilla, ramas de ruda. Desde entonces lo guardé. Era el único" (PP, p. 8). La imagen de la madre nutricia, hay que subrayarlo, corresponde en el mundo rulfiano etificado, no a la madre muerta sino a la madre viva: "Mi madre... la viva" (PP, p. 11).



“Toda alimentación es transustanciación” (Durand, 2004: 264), así vemos como las imágenes alimenticias se asocian a un cosmos nutricional de matices agrarios: leche, plantas, tierra que florece. La transustanciación nutricional rulfiana alcanza a la muerte, enterrar es también una imagen nutricional, el cuerpo enterrado regresa a la tierra materna en donde es transmutado. La muerte y el enterramiento son aquí rituales fecundos: “Y cuando ellos se fueron, te arrodillaste en el lugar donde había quedado su cara y besaste la tierra y podrías haber abierto un agujero, si yo no te hubiera dicho: “Vámonos, Justina, ella está en otra parte, aquí no hay más que una cosa muerta” (PP, p. 82).

Una imagen relevante es la gota de agua, asociada a la frescura, a las hojas húmedas de las plantas y a la lluvia generosa. La imagen de la gota etifica valores de anhelo, bondad y luz. Los ojos, por ejemplo, pueden mostrar “una gota de confianza” (PP, p. 8) y una lágrima puede contener todo el dolor y toda la esperanza humana a un tiempo:

Y Tanilo comenzó a rezar y dejó que se le cayera una lágrima grande, salida de muy adentro, apagándole la vela que Natalia le había puesto entre sus manos. Pero no se dio cuenta de esto; la luminaria de tantas velas prendidas que allí había le cortó esa cosa con la que uno se sabe dar cuenta de lo que pasa junto a uno. Siguió rezando con su vela apagada (“Talpa”, p. 58).

Si hablamos antes de imágenes de agua sucia en el cosmos etificado rulfiano, ahora vemos el agua limpia, el agua que salva. Susana se baña desnuda en un mar que la transmuta: “al otro día estaba otra vez en el mar, purificándome. Entregándome a sus olas” (PP, p. 102). El agua abre y ubica el rumbo de los seres: “Llegué a la casa del puente orientándome por el sonar del río” (PP, p. 11), calma y acompaña:

Muy abajo el río corre mullendo sus aguas entre sabinos florecidos; meciendo su espesa corriente en silencio. Camina y da vueltas sobre sí mismo. Va y viene como una serpentina enroscada sobre la tierra verde. No hace ruido. Uno podría dormir allí, junto a él, y alguien oiría la respiración de uno, pero no la del río. La yedra baja desde los altos sabinos y se hunde en el agua, jun-

ta sus manos y forma telarañas que el río no deshace en ningún tiempo ("El hombre", p. 31).

Los seres humanos son los mismos, continúan sumidos en la soledad y las limitaciones de su condición, sus cuerpos empobrecidos, sufrientes y lacerados, pero hay un ángulo en el universo rulfiano desde el cual, por un instante, y acaso, tal vez, para una eternidad, se iluminan. El cuerpo se hace paisaje nutritivo: los labios de Susana "estaban mojados como si los hubiera besado el rocío" (*PP*, p. 15) y sus ojos son "de aguamarina" (*PP*, p. 15), Matilde Arcángel "era una muchachita que se filtraba como el agua" (p. 147). Los rayos de luna se filtran sobre los rostros de los personajes irisándolos, se vuelven por un momento seres aéreos que se elevan por encima de toda miseria.

Si el cuerpo humano es un cuerpo en soledad y sufriente, es también en el universo rulfiano un cuerpo potencialmente nutritivo y transmutable. Dice Foucault (2010) que el cuerpo es "topía despiadada" (p. 7), dice también que "No, realmente, no se necesita sortilegio ni magia, no se necesita un alma ni una muerte para que sea a la vez opaco y transparente, visible e invisible, vida y cosa; para que sea utopía basta que sea un *cuerpo*" (p. 12).

A manera de conclusión

Rulfo entretendió en su obra una red de sutiles y complejas metáforas que representan una verdadera poética de la soledad. La soledad en Juan Rulfo es un imperativo inexorable, nunca unilateral ni acorde sino ambigua, contradictoria, disonante. El destino humano es siempre un camino con un borde de miseria, el cuerpo de los seres es siempre un cuerpo vulnerable pero más allá de esto, el universo rulfiano se acerca al sentido y la perennidad de la existencia humana. Rulfo mostró que se puede ser feliz en la soledad, que la literatura acompaña: "Se puede convivir con la soledad [...] Muchos aprendemos a convivir con la soledad [...] y es una gran compañera la soledad [...] pero a veces tú necesitas otro tipo de compañía entonces el hecho de escribir [...] te aíslas en ti mismo y creas unos personajes que van a acompañarte en esa soledad en que estás" (Rulfo, 1980, en entrevista).



En la obra de Rulfo los seres humanos somos también seres nutritivos y esperanzados, también somos utopía y tenemos siempre la posibilidad de un respiro de felicidad con un toque de eternidad:

Usted es más feliz en la soledad.

Exacto. He aprendido a vivir con la soledad (Rulfo, 1977).

Referencias bibliográficas

- Arguedas, J.M. (1976). Reflexiones peruanas sobre un narrador mexicano. *Texto Crítico*, 11: 213-217.
- Arnau, J. (2012). *Cosmologías de India. Védica, samkhya y budista*. México: FCE.
- Bachelard, G. (1965). La casa, del sótano a la guardilla. El sentido de la choza. En: *La poética del espacio* (pp. 35-73). México: FCE.
- Beristáin, H. (2001). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Blanco Aguinaga, C. (2003). Realidad y estilo de Juan Rulfo. En: Federico Campbell (selección y prólogo), *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica* (pp. 19-43). México: UNAM-Era.
- Buxó, J.P. (2015). *Construcción y sentido de la realidad simbólica. Cervantes, Rulfo y García Márquez*. México: Pértiga.
- Durand, G. (2004). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México: FCE.
- Foucault, M. (2010). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- García Peña, L. (2019). La soledad contemporánea desde la obra de pensadores esenciales: Análisis y perspectivas. *Iztapalapa. Revista de ciencias sociales y humanidades*, 40(86): 185-206. Disponible en <https://doi.org/10.28928/ri/862019/aot3/garciapenal>. (consultado el 13 de octubre de 2021).
- Gombrich, R. (1975). Ancient Indian Cosmology. En: Carmen Blacker y Michael Loewe (eds.), *Ancient Cosmologies*. Londres: George Allen & Unwin Ltd.
- Harss, L. (2010). Juan Rulfo o la pena sin nombre. En: Federico Campbell (selección y prólogo), *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica* (pp. 61-88). México: UNAM-Era.
- Maillard, Ch. (2001). Metáfora. En: Andrés Ortiz Osés y Patxi Lanceros (dirección), *Diccionario interdisciplinar de hermenéutica* (pp. 516-525). Bilbao: Universidad de Deusto.
- Nerlich, B. (2005). Seeing As: Metaphors and Images in Individual and Popular Consciousness and Imagination. Disponible en: <http://www.info-metaphore.com/articles/nerlich-metaphors-and-images.html>. (consultado el 1 de septiembre de 2017).
- Paz, Octavio (2006). *Obras completas*, tomo 4. México: FCE.
- Peralta, V. (1975). El hombre como signo en la narrativa de Juan Rulfo. En: Violeta Peralta y Liliana Befumo Boschi, *Rulfo. La soledad creadora* (pp. 9-86). Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.

- Poniatowska, E. (1986). *¡Ay vida, no me mereces! Carlos Fuentes. Rosario Castellanos. Juan Rulfo. La literatura de la onda*. México: Planeta.
- Ricoeur, P. (2003). *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*. México: FCE.
- Rulfo, Juan (2016 [1953]). *El llano en llamas*. México: Editorial RM.
- Rulfo, Juan (2015 [1955]). *Pedro Páramo*. México: Editorial RM.
- Rulfo, Juan (2012). *Cartas a Clara*. Prólogo, edición y notas de Alberto Vital. México: Editorial RM y Fundación Juan Rulfo.
- Rulfo, Juan (2005). La vida no es muy seria en sus cosas. En: *Antología personal* (pp. 164-167). México: Era.
- Rulfo, Juan (2000). Pedro Páramo, cacique. *Letras Libres*, 24. Disponible en: <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/pedro-paramo-cacique> (Consultado el 13 de diciembre de 2017).
- Rulfo, Juan (1980). Entrevista por Eric Nepomuceno. Disponible en: <http://juan-rulfo.com/entrevista.htm> (consultado el 1 de septiembre de 2017).
- Rulfo, Juan (1977). Entrevista por Joaquín Soler Serrano en *Programa A fondo*. Radiotelevisión española. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=V74yJztkx-c> (consultado el 1 de septiembre de 2017).
- Sommers, J. (1974). Los muertos no tienen tiempo ni espacio (un diálogo con Juan Rulfo). En: Joseph Sommers (Antología, introducción y notas), *La narrativa de Juan Rulfo. Interpretaciones críticas* (pp. 17-22). México: SepSetentas.

Recepción: Julio 20 de 2021

Aceptación: Octubre 13 de 2021

Lilia Leticia García Peña

Correo electrónico: llgarcia@uclm.mx

Mexicana. Doctora en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Profesora-investigadora de tiempo completo en la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores (nivel I). Su línea de investigación es el imaginario simbólico mítico en la literatura mexicana contemporánea.



Título: **Flores 2**
Artista: Dara Alonso Arana



Título: Dibujo (fragmento) | Dara Alonso Arana

Sincretismo religioso, prehispanico y católico en el cuento “Chac Mool” de Carlos Fuentes

Víctor Gil Castañeda
Universidad de Colima

Resumen

El artículo analiza cómo el escritor Carlos Fuentes interpola los paradigmas de la politeísta religión prehispanica (muchos dioses), con los conceptos teológicos de la religión católica (un solo Dios). Mecanismos de fe que se ven enfrentados en un misterioso relato lleno de suspenso, intriga, sacrificios y dudas celestiales.

Palabras clave

Sincretismo religioso, teología ancestral, reencarnación.



Título: Interior (fragmento) | Dara Alonso Arana

Pre-Hispanic and Catholic Religious Syncretism in the "Chac Mool" Tale by Carlos Fuentes



Abstract

This article tells the way in which writer Carlos Fuentes interpolates the paradigms of pre-Hispanic polytheist (many gods) religion with theological concepts from Catholicism (one God). Mechanisms of faith that stand face to face in a mysterious story full of suspense, intrigue, sacrifices and celestial uncertainty.

Keywords

Religious syncretism, ancestral theology, reincarnation.

Introducción

Dicen muchos historiadores que la cultura prehispánica no ha muerto del todo. Podemos pensar que jamás fue aniquilada o exterminada, únicamente hubo una sustitución de creencias por otras. En el fondo, este sincretismo religioso y cultural lo vemos expresarse todos los días en diversas ceremonias, festividades o eventos artísticos nacionales.

La cosmovisión religiosa prehispánica está presente en obras literarias como *Águila o sol* (de la narradora, poeta y directora de teatro Sabina Berman), *La noche de Hernán Cortés* (obra dramática de Vicente Leñero), *La mar del sur* (novela de Francisco Rebollo), *Isabel Moctezuma* (obra de Eugenio Aguirre), *Piedra de sol* (extenso poema de Octavio Paz), *Hombres de maíz* (novela de Miguel Ángel Asturias), *Crónica de las destrucciones* (novela de Oliver Debrousse), *La Malinche* (obra teatral de Celestino Gorostiza), *Cuauhtémoc* (obra teatral de Salvador Novo), *Moctezuma II* (obra teatral de Sergio Magaña), *Maluco. La novela de los descubridores* (de Napoleón Baccino Ponce de León); y se extendería con obras del mundo audiovisual o fílmico como *La misión. Cabeza de Vaca*, *La otra conquista*, *El Dorado* y *Retorno a Aztlán*.

En este análisis me centraré en un bello y sorprendente cuento del mexicano Carlos Fuentes, titulado: "Chac Mool", incluido en su libro: *Cuerpos y ofrendas. Antología* (1993). Este relato nos ofrece ocho temas interesantes: las referencias a la cultura prehispánica, sus dioses y deidades, el destino o la fatalidad ante la existencia, los recuerdos de la infancia, los sacrificios indígenas, la conquista española, el trabajo burocrático y los afanes de superación personal.

Datos biográficos del autor

Carlos Fuentes nació en Panamá, Panamá, el 11 de noviembre de 1928 y murió en Ciudad de México el 15 de mayo de 2012. Reconocido novelista, cuentista, dramaturgo, ensayista y periodista cultural. Estudió la licenciatura en Derecho por la UNAM y efectuó cursos de economía en el Instituto de Altos Estudios Internacionales de Ginebra, Suiza. Fue delegado mexicano en Ginebra, embajador de México en Francia, director (junto con Octavio Paz) de la colección



literaria “Obregón”, profesor en varias universidades norteamericanas y europeas, fundador y codirector (con Emmanuel Carballo) de la *Revista Mexicana de Literatura* y director de *La Cultura en México*, entre otros.

Entre sus numerosos libros de cuentos se mencionan: *Los días enmascarados* (1954), *Cantar de ciegos* (1964), *Chac Mool y otros cuentos* (1973), *Agua quemada* (1981), *El naranjo o los círculos del tiempo* (1993), *La frontera de cristal* (1995), *Todas las familias felices* (2006), *Cuentos sobrenaturales* (2007) y *Carolina Grau* (2010). De sus novelas podemos citar: *La región más transparente* (1958), *Las buenas conciencias* (1959), *La muerte de Artemio Cruz* (1962), *Cambio de piel* (1967), *Zona sagrada* (1967), *Cumpleaños* (1969), *Terra Nostra* (1975), *La cabeza de la hidra* (1978), *Una familia lejana* (1980), *Gringo viejo* (1985), *Cristóbal Nonato* (1987), *Constancia y otras novelas para vírgenes* (1990), *La campaña* (1990), *Diana o la cazadora solitaria* (1994), *La edad del tiempo* (1994), *Los años con Laura Díaz* (1999), *Los cinco soles de México. Memoria de un milenio* (2000), *La silla del águila* (2003), *Aura* (2008), *La voluntad y la fortuna* (2008).

Entre sus numerosos ensayos aparecen: *París, la revolución de mayo* (1968), *La nueva novela hispanoamericana* (1969), *Casa con dos puertas* (1971), *Tiempo mexicano* (1971), *Cervantes o la crítica de la lectura* (1976), *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana* (1991), *El coloquio de invierno* (en colaboración con Fernando del Paso y Gabriel García Márquez, 1992), *El espejo enterrado* (1992), *Geografía de la novela* (1993), *Tres discursos para dos aldeas* (1993), *Retratos en el tiempo* (1998) y *Contra Bush* (2004). Entre sus obras de teatro están: *Todos los gatos son pardos* (1970), *El tuerto es rey* (1970), *Los reinos originarios* (1971), *Orquídeas a la luz de la luna* (1982) y *Ceremonias del alba* (1991).

En su acervo también hay guiones para el cine y documentales televisivos, como *Las dos Elenas* (guionista), *El gallo de oro* (guionista en colaboración con Gabriel García Márquez y Roberto Gavaldón), *Un alma pura* (guionista), *Los caifanes* (en colaboración con Juan Ibáñez), *Pedro Páramo* (en colaboración con Manuel Barbachano Ponce y Carlos Velo), *Las cautivas, ¿No oyes ladrar los perros?* y *El espejo enterrado* (documental televisivo) (Coordinación Nacional de Literatura, 2011).

El argumento del cuento

Para quienes no hayan leído el cuento, ofrezco una síntesis de su argumento, no sin antes aclarar que se utilizan algunas técnicas literarias como el *flash back* o retornos temporales; la intercalación de la voz por parte de los dos narradores principales (Pepe y Filiberto); el animismo, que consiste en darle vida a las cosas inmateriales, pues el narrador hace hablar una escultura del dios Chac Mool.

Filiberto es un burócrata de cuarenta años que trabaja en una prestigiosa Secretaría. Muere ahogado en el puerto de Acapulco al tratar de cruzar nadando desde la playa de Caleta hasta la isla de la Roqueta. Las autoridades ponen su cadáver adentro de un ataúd, que es montado sobre un camión y cubierto con una lona para no asustar a los pasajeros, para así trasladarlo a Ciudad de México. El narrador es su amigo Pepe quien, mientras el cadáver viaja de regreso a su destino, se pone a leer un cartapacios o diario íntimo del difunto. Con esta lectura vuelve al pasado, cuando Filiberto empezó a tramitar su pensión en la Secretaría.

Son historias de su infancia y adolescencia; por ejemplo, de cuando los dos iban al mismo café de la colonia y se cuestionaban los alcances que podrían tener sus vidas, si llegarían alto en el progreso material y de quiénes se quedarían en la condición humilde del ciudadano perdido en la gran ciudad. A Filiberto le gustaba coleccionar artesanías y esculturas indígenas, incluso era un lector avezado de estas civilizaciones prehispánicas (p. 22). Por ese motivo, va a La Lagunilla para comprar una extraña figura del dios Chac Mool.

En el diario registra que un empleado de la Secretaría tiñó de color rojo el agua del garrafón, lo que ocasionó la risa del jefe. Filiberto guarda el Chac Mool en el sótano de la casona donde vive y, al poco tiempo, de forma misteriosa, se rompe la tubería y se inunda el sótano, donde el Chac Mool se está humedeciendo y llenando de lama. Posteriormente vuelve a romperse la tubería y se oyen ruidos extraños en el interior de la casa (p. 23), es un caserón lúgubre que le heredaron sus padres, pero le da miedo mudarse a un departamento moderno. El Chac Mool se ha puesto horrible de tanta humedad (p. 24).

Filiberto dice, piensa o cree que el Chac Mool tiene vida propia, le parece que tiene sentimientos y hasta empieza a salirle a la escul-



tura pelos en el cuerpo (p. 24); todo ello le provocan perturbaciones emocionales y comienza realizar mal su trabajo en la Secretaría (p. 25). Se quiere deshacer del “maldito Chac Mool”, probable origen de sus males psicológicos, pero el Chac Mool ha cobrado vida y se ha adquirido un color dorado, como verdadero dios prehispánico (p. 26). El Chac Mool comienza a caminar hacia Filiberto y en ese instante empieza a llover fuertemente.

En otra escena del pasado, registra haber sido despedido de la Secretaría porque, según creían, se volvió loco (p. 26); pero Filiberto, en su afán por conservar el empleo, le dice a su jefe que, si lo desea, su Chac Mool podría hacer llover en el desierto, pues tiene la capacidad de oler el agua y, como si fuera un viejo sacerdote indígena, les describe las cualidades religiosas (p. 27). Él percibe que el Chac Mool se molesta cuando lo comparan o emparentan con el dios Tláloc, de la cultura azteca.

Para colmo de sus males, el Chac Mool comenzó a dormir en su propia cama, se ha vuelto loco e irritable, pues tira las cosas del hogar y bebe demasiada agua. Pepe, en su narración, dice no saber en qué lengua se comunica Filiberto con el dios, mismo que golpea fuertemente en la cara a Filiberto y le advierte que lo ha tomado como esclavo, por lo que Filiberto se muestra obediente.

El Chac Mool empieza a salir por las noches de la casona, roba gatos, perros y ratones para sacrificarlos en el sótano. El lugar huele a sangre e incienso. Filiberto robó dinero de la Secretaría para mantener con vida al Chac Mool y alimentarse también él.

Siguen los males y las cosas raras, los primeros días del mes de febrero le cortaron la luz y el agua de la casona, por lo que tiene que traer agua desde una fuente cercana. Labor que realiza en las noches para evitar sospechas. Hay más elementos fantásticos y surrealistas, pues el Chac Mool, casi humanizado, desea tener sirvienta, usar jabón y tomar vino. Filiberto sospecha que, en el fondo, ese dios desea matarlo, como lo hace con los pequeños animales que introduce en las noches (p. 29).

Como no hay agua en la casona ni llueve, el Chac Mool se está poniendo tieso y malhumorado. Filiberto, cansado de estas calamidades, desea salir de vacaciones a la pensión Müller, en el Puerto de Acapulco, y abandonarlo en la casona.

Sincretismo religioso, prehispánico y católico... Víctor R. Gil Castañeda

Hay otro regreso temporal narrativo y vemos cuando llega su amigo Pepe a Ciudad de México, con el cadáver de Filiberto. Son las nueve de la noche. Acompañado por los hombres de la funeraria, van a la casona de Filiberto y los recibe un indio de color amarillento, desfigurado, como un enorme Chac Mool transformándose en ser humano. Este personaje prehispánico le indica a Pepe que lo sabe todo. Que no hay problema. Que bajen el ataúd al sótano, donde el Chac Mool será su vigilante.

Sincretismo religioso prehispánico y católico

La primera referencia a los dioses prehispánicos la hace el mismo Filiberto. Está escrita en su diario íntimo:

Pepe conocía mi afición, desde joven, por ciertas formas del arte indígena mexicano. Yo colecciono estatuillas, ídolos, cacharros. Mis fines de semana los paso en Tlaxcala o en Teotihuacán... Por cierto, que busco una réplica razonable del Chac Mool desde hace tiempo, y hoy Pepe me informa de un lugar en La Lagunilla donde venden uno de piedra y parece que barato. Voy a ir el domingo (p. 22).

Líneas atrás, Pepe y Filiberto tuvieron una ligera discusión sobre el sincretismo religioso de los mexicanos. Filiberto indica que Pepe es descreído y continuamente elabora teorías para derrocar el pensamiento de Pepe. En cierta ocasión, cuando lo ve salir de catedral, Pepe lo cuestiona con uno de sus paradigmas. Hacen alusión a los numerosos dioses indígenas, confrontando el valor de la religión católica y prehispánica. Hay algo de ironía en el siguiente diálogo:

Que, si yo no fuera mexicano, no adoraría a Cristo y —No, mira, parece evidente. Llegan los españoles y te proponen adorar a un Dios muerto hecho un coágulo, con el costado herido, clavado en una cruz. Sacrificado. Ofrendado—. ¿Qué cosa más natural que aceptar un sentimiento tan cercano a todo tu ceremonial, a toda tu vida?... Figúrate, en cambio, que México hubiera sido conquistado por budistas o por mahometanos. No es concebible que nuestros indios veneraran a un individuo que murió de indigestión. Pero un Dios al que no le basta que se sacrifiquen por él, sino que incluso va a que le arranquen el corazón, ¡caramba, jaque mate a Huitzilopochtli! El cristianismo,



en su sentido cálido, sangriento, de sacrificio y liturgia, se vuelve una prolongación natural y novedosa de la religión indígena (pp. 21-22).

Francisco López de Gómara, en las páginas 414 y 415 de su libro *Historia general de las Indias*, citado por Miguel León-Portilla (2000: 65-66), dice:

No había número de los ídolos de México, por haber muchos templos, y muchas capillas en las casas de cada vecino, aunque los nombres de los dioses no eran tantos, más, sin embargo, afirman pasar de dos mil dioses, y cada uno tenía su propio nombre, oficio y señal.

Efectivamente, debemos a Sahagún y a sus informantes — agrega Miguel León Portilla en el mismo documento—, una lista impresionante de nombres de dioses, la más extensa que se ha conservado. Si bien algunos ya habían sido consignados en numerosas fuentes, en cambio otras deidades, si no fuera por la obra del franciscano, se desconocerían del todo. Además de la gran cantidad de dioses, no podemos dejar de señalar que cada deidad se llamaba de diferentes maneras y que, igualmente sobre esto, los datos recopilados por Sahagún son de gran calidad (León-Portilla, 2000).¹

Al respecto, dice Fray Bartolomé de las Casas (1987: 48):

Por toda la Nueva España tantos eran los dioses, y tantos los ídolos que los representaban, que no tenían número, ni se pudieran con suma diligencia por muchas personas solícitas contar. Yo he visto casi infinito de ellos. Unos eran de oro, otros de plata, otros de cobre, otros de barro, otros de palo, otros de masa, otros de diversas semillas. Unos los hacían grandes, otros mayores, otros medianos, otros pequeños, otros chequitos y otros más chequitos... Unos formaban como figuras de obispos con sus mitras... otros tenían figuras de hombres; otros de mujeres; otros de bestias, como leones, tigres, perro, venados, otros como culebras, y éstos de varias maneras, enroscadas y con rostro de mujer, como se suele pintar a la culebra que tentó a Eva, otros de águilas y de búhos, y de otras aves; a otros daban figura del sol y

1 Páginas consultadas sobre los dioses: 65, 66, 75, 78, 80, 84, 91, 93, 94, 99, 100, 101, 105, 106, 109, 156, 157, 159, 168, 178, 179, 182, 183, 185, 245, 247, 291 y 314.

Sincretismo religioso, prehispánico y católico... Víctor R. Gil Castañeda

de la luna, y a otros de las estrellas; y otros formaban como ranas y sapos y peces, que decían ser los dioses del pescado.

El historiador francés Guilhem Olivier (2002: 101-120) afirma que los investigadores modernos se dieron a la tarea de clasificarlos a todos, tal es el caso de Paul Schellhas, quien a principios del siglo XX a cada uno de los dioses mayas optó por asignar una letra a los principales seres divinos plasmados en los códices y a las deidades menores les ponía una letra más su nombre en idioma maya. Alfonso Caso e Ignacio Bernal hicieron lo mismo con los dioses de la cultura zapoteca; mientras que David Joralemon hizo lo propio con los dioses de la cultura olmeca; sin embargo, para los dioses del México central, Henry B. Nicholson, agrupó a las deidades nahuas en tres diferentes *complejos*: un primer complejo era para las “Deidades celestes creadoras”, el segundo era para las “Deidades de la fertilidad y la agricultura” y el tercero fue para las “Deidades de la guerra y el sacrificio para nutrir el sol y la tierra”.

Los dioses indígenas tienen apariencia de seres polimorfos, podían esconderse bajo los rasgos de animales terrestres, animales marinos, plantas y aves (León Portilla, 1997). De hecho, todas las deidades prehispánicas tenían algún tipo de vínculo con la fauna; por ejemplo, Quetzalcóatl (“Serpiente emplumada”), Itzpapálotl (“Mariposa de obsidiana”) y Chicomecóatl (“Siete serpientes”); también se manifestaban con la apariencia de uno o varios animales. Igualmente existían los dobles, gemelos o seres parecidos a los dioses que eran llamados *Nahuatlín*. Los antiguos mexicanos cargaban en sus migraciones o festejos objetos o conjunto de objetos que iban envueltos en mantas, llamados *tlaquimilolli* (cosa envuelta) que también funcionaban o actuaban como imágenes divinas. Estos bultos sagrados eran adorados en toda Mesoamérica. Los cargadores de estos seres divinos eran llamados *teomama*.

A veces, los indígenas insultaban de manera poco agradable a sus dioses, por no librarlos de sus enfermedades o sufrimientos; en otras ocasiones, el dios no se enojaba y concedía a las personas molestas lo que le pedían, aunque fueran insultos, y es que los antiguos mexicanos atribuían un poder especial a las palabras para influir en sus dioses. Para muchos de los cronistas de Indias y evangelizadores se aplicó con estos dioses la fe cristiana. Así también los



comparaban con los dioses mitológicos de la cultura grecolatina; por ejemplo, no es de extrañar que Huitzilopochtli fuera otro Hércules, Tezcatlipoca otro Júpiter, Chicomecóatl otra Ceres, Tlazoltéotl otra Venus, entre otros. Según Sahagún (2002), aplicaron el nombre de dioses a seres de piedra o madera y que extendieron la idea de divinidad a muchos otros seres por su propensión de aplicar el término *teutl* (dios), a todo lo que les parecía extraordinario (León-Portilla, 1997).²

Guilhem Olivier (2002) indica que, para los indígenas como para los cristianos, la derrota de los mexicas y de su dios Huitzilopochtli frente a los soldados españoles había sido una demostración fehaciente del poderío del Dios cristiano, por ello sabían que les convenía estar en buenos términos con él; sin embargo, para los indios, la adopción de un nuevo dios no implicaba, de ninguna manera, el abandono de los anteriores, pues su religión politeísta había sido construida, precisamente, a lo largo de los milenios a través de la continua agregación de dioses y creencias provenientes de distintos pueblos. Por eso, para ellos resultaba natural aceptar el catolicismo sin abandonar sus antiguas creencias. El mismo Olivier agrega que, para entender la religión del México antiguo conviene conocer cómo concebían al universo los mexicanos. Si bien existieron variantes, tanto en el espacio como en el tiempo, los principios generales que fundamentaron la percepción indígena de la tierra, el cielo y el inframundo fueron muy similares. A grandes rasgos, se puede decir que los antiguos mexicanos pensaban que la tierra era una superficie plana, de forma rectangular o circular, rodeada por el mar que se levantaba en sus extremos para alcanzar los cielos.

Tenemos como caso a los Bacab, que eran deidades mayas que sostenían los cielos. También simbolizados como cuatro árboles que representaban los cuatro puntos cardinales y uno en el centro, que sería el quinto árbol o dios. Cada uno era portador de un día y se le representaba con un color diferente; por ejemplo, Kanal Bacab era el Sur, color amarillo y portador del día *Cauac*; Chacal Bacab era el Este, color rojo y portador del día *Kan*; Zacal Bacab era el Norte, color blanco y portador del día *Muluc* y Ekel Bacab era el Oeste, color

2 Páginas consultadas para Quetzalcóatl: 17, 28 y 158. Páginas consultadas para otros dioses: 18, 24, 28, 29, 34, 40 y 144. Páginas sobre el Dios único: 28, 139 y 142.

Sincretismo religioso, prehispánico y católico... Víctor R. Gil Castañeda

negro y portador del día *Lamat*. Por eso los cuatro Bacab, que eran patronos de la apicultura, se confundían con los dioses de la lluvia y del viento (Olivier, 2002: 101-120).

En el México central, éstos cuatro portadores del cielo fueron representados en el *Códice Borgia* y el *Códice Vaticanus 3773*, por eso aparecen los cuatro dioses nahuas asociados a dichos puntos cardinales: Tlacahuizcalpantecuhtli, Este, portador del día y año *acatl*; Xihutecuhtli, Norte, portador del día y año *tecpal*; Quetzalcóatl, Oeste, portador del día y año *calli* y Mictlantecuhtli, Sur, portador del día y año *tochtli*. Además, tenían vínculos con las estrellas y con los seres llamados Tzizimime, que iban a descender al fin del mundo o durante los eclipses para devorar a los hombres. La noción de los cuatro sostenedores del cielo se conserva en varios grupos indígenas actuales; por ejemplo, los huastecos de San Luis Potosí consideran que cuatro hombres que murieron ahogados están encargados de dicha tarea, y cada año, cuatro nuevos ahogados los sustituyen.

Sobre la división vertical del cosmos, las fuentes presentan divergencias en algunos detalles, no obstante, parece que los mesoamericanos pensaban que existían trece cielos y nueve capas para el inframundo. Cada una de éstas estaba habitada por dioses, astros y otros seres mitológicos. En el *Códice Vaticano-Latino 3783* se representan los diferentes cielos: en el primero moraba la Luna (el Tlalocan); en el segundo, La falda de estrellas (Citlalicue); en el tercero el Sol (Tonatiuh); y así hasta el más alto, el decimotercero, que es donde moraba el Lugar de la dualidad (el Omeyocan), donde vivían Ometecuhtli y Omecíhuatl, "La pareja suprema" (León-Portilla *et al.*, 2002).³

En el libro *Historia documental de México*, sus autores, citando la *Relación de Fray Diego de Landa*, quien habla de la civilización maya, explican:

Tenían gran muchedumbre de ídolos y templos y suntuosos en su manera, y aún sin los comunes templos, tenían los señores, sacerdotes y gente principal, oratorios y ídolos en casa para sus oraciones y ofrendas particulares y que tenían en Cuzmil (isla de Cozumel) y pozo de Chichen Itzá en tanta veneración, como no-

³ Páginas consultadas para otros dioses: 61, 65, 66, 69, 70, 72, 73, 74, 76, 78, 85, 88, 89, 90, 95, 103 y 106.



sotros a las romerías de Jerusalén y Roma y así les iban a visitar y ofrecer dones principalmente a la de Cuzmil como nosotros a lugares santos; y ya que no iban siempre enviaban sus ofrendas; y los que iban tenían de costumbre de entrar también en templos derelictos (abandonados), cuando pasaban por ellos a orar y quemar copal (León-Portilla *et al.*, 1984).

Niveles del inframundo y el cielo

El investigador Gonzalo Yáñez García (s.f.), en su libro titulado *Mesoamérica y los dioses que contaban el tiempo*, menciona que había un calendario sagrado compuesto de 260 días, también conocido como “Cuenta de los destinos”; que los sacerdotes-astrónomos mesoamericanos asignaron 13 niveles celestes y nueve para el inframundo, que se desprenden del año sideral del planeta Venus, que es de 225 días multiplicados por 2.6; que son 13 niveles celestes de 45 días cada uno o nueve niveles del inframundo de 65 días cada uno, y en los cuales habitaba una deidad en cada uno de ellos. Así es que cuando alguien nacía, su destino era significado con una deidad celestial y otra del inframundo, también conocida como “el Acompañado”; ambas deidades repetían su posición cada 117 días y al sumar 20 repeticiones se completaban nueve años de 260 días. A su vez, cuando sumaban 18, integraban 13 años civiles de 360 días.

Las deidades se combinaban ininterrumpidamente al compás de las trecenas, dentro de las cuales las que ocupaban la esfera celeste siempre conservaban su numeral. No así las que habitaban en el inframundo, que se combinaban con las celestes rotando infinitamente por los 13 numerales. Y cuando llegaban los días infaustos, simplemente ninguna deidad de ningún nivel se presentaba, sin que esta circunstancia interrumpiera el avance de las trecenas, ni el orden en que se alternaban dichas deidades, para decidir el destino de todos los pueblos mesoamericanos (Yáñez García, s.f.: 54-55).

El calendario prehispánico se componía de 18 meses, con 20 días cada uno, que multiplicados entre sí nos dan la cantidad de 360 días. Tal y como era conocido el calendario civil, al cual agregaban otros cinco días que ellos consideraban de *mal agüero* o días vacíos, que sumaban 365 días. Cuando se trataba de un año bisiesto, agre-

Sincretismo religioso, prehispánico y católico... Víctor R. Gil Castañeda

gaban un día más, que daba la suma total de 366 días. Este orden de los días se encuentra grabado en la Piedra del Sol, también conocida como Calendario Azteca, ubicado en el Museo Nacional de Antropología.

Los 20 días del mes llevaban su propio nombre: Cocodrilo, Viento, Casa, Lagartija, Serpiente, Muerte, Venado, Conejo, Agua, Perro, Mono, Hierba, Caña, Tigre, Águila, Zopilote, Movimiento, Pederal, Lluvia y Flor. Los días vacíos o de mal agüero eran llamados Nemontemi. Los 18 meses del año también tenían su propio nombre: Izcalli, Atlcahualo, Tlacaxipeualitztl, Tozoztontli, Hueitozotli, Tóxcatl, Etzalcualitztl, Tecuilhutontli, Hueitecuihuitl, Tlaxochimaco, Xocotllhuetzi, Ochpanitztl, Teotleco, Tepeíhuitl, Quecholli, Panquetzalitztl, Atemoztli y Títitl. (Yáñez García, s.f.: 7-8).

La desconcertante impresión que tuvieron los conquistadores españoles con tal cantidad de dioses la podemos entender con la siguiente explicación del investigador francés Patrick Johansson:

El contacto cognoscitivo del español con el indígena es ante todo el encuentro entre una visión trascendental del mundo, en la que el sujeto y el objeto se distinguen radicalmente, mediante una perspectiva intelectual y un sentimiento inmanente de consustancialidad con el mundo que identifica experiencia y conocimiento. El ser se trasciende a sí mismo en el espacio del conocimiento español, mientras que la empatía propia del saber indígena subraya el carácter sensible de la presencia del hombre en el universo. A estos planteamientos gnoseológicos corresponden, en el ámbito religioso, la idea cristiana de un dios trascendente, exterior a su creación, y por parte de los indígenas, de unos dioses que representan distintos aspectos fenoménicos de un mundo sagrado en su totalidad (Johansson, 1994: 37).

El dios Chac Mool

Dice Alfonso Caso (2007: 27) que en sitios como Chichen Itzá (Yucatán) o Tula (Hidalgo) hubo intercambios religiosos y culturales, apreciados en las columnas de serpientes emplumadas, frisos de guerreros, jaguares en actitud de caminar y las estatuas del dios Reclinado o Chac Mool; igualmente por las cariátides, lápidas con



hombres-pájaros-serpientes, anillos de juego de pelota y representaciones del dios Quetzalcóatl.

Alfredo López Austin y Leonardo López Luján, explican que la escultura del Chac Mool se trata, en la mayoría de los casos, de una figura humana reclinada hacia atrás, con las piernas encogidas y la cabeza girada, en cuyo vientre descansa un recipiente circular o cuadrado. El nombre maya, con el cual se le conoce, fue asignado por el explorador Augustus Le Plongeon, quien en sus excavaciones en Chichén Itzá encontró a finales de 1874 una de estas esculturas y la trasladó a Mérida (figura 1); tres años después, la figura se envió a Ciudad de México, lo que provocó una fuerte protesta por parte de su descubridor. Posteriormente se han encontrado otras esculturas de este tipo, en diferentes lugares de Mesoamérica; si bien son más abundantes en Tula (Hidalgo) y en Chichén Itzá (Yucatán), también en Ciudad de México se han hallado varias, tal es el caso de la que se recuperó en el año 1943 en la calle Venustiano Carranza, labrada en el típico estilo azteca, o la excavada frente al adoratorio de Tláloc —en la etapa II del Templo Mayor de Tenochtitlan (1390 d.C.)—, la cual aún conserva sus colores originales. Por su parte, un ejemplo de Chac Mool tolteca traído de Tula a Tenochtitlan es el que encontraron entre los cimientos del Palacio del Marqués del Apartado, en la calle de Argentina frontera al Templo Mayor, la cual guarda la posición ya conocida y sobre el vientre presenta un recipiente rectangular, pero además lleva amarrado un navajón en el brazo, tal como lo vemos en los Chac Mool de factura tolteca; posiblemente fue decapitado en tiempos de la construcción del palacio, pues la cabeza no se encontró en las labores de rescate.

Ahora bien, ¿qué representan estas enigmáticas figuras? Hay diversas interpretaciones acerca de su función. Por un lado, cabe aclarar que siempre han sido encontradas en contextos sagrados; es decir, asociadas a pequeños altares (como en el caso de Tula y Chichén Itzá), a juegos de pelota o directamente relacionadas con el dios de la Lluvia, como lo vemos en el Templo Mayor de los aztecas. Se le atribuyen dos funciones diferentes: (1) Como altar en el que se colocaba la ofrenda dedicada al dios, ya fueran alimentos, corazones u otros dones; (2) como piedra de sacrificios. Otro aspecto interesante es que este tipo de escultura corresponde en su mayoría

Sincretismo religioso, prehispánico y católico... Víctor R. Gil Castañeda

al Posclásico (años 900-1521 d.C.). Entre las interpretaciones que se han dado acerca de este personaje, están aquellas que lo identifican con un dios específico, como un intermediario entre los ofrendantes y los dioses, o como un guerrero. Quizá no siempre tuvo el mismo significado, pues es bien sabido que una determinada representación puede cambiar con el paso del tiempo; por ejemplo, entre los belicosos toltecas hubieran podido representar a un guerrero, pues posee atributos muy similares a los de los atlantes: está armado, luce el pectoral de mariposa y lleva un navajón atado en el brazo. En el caso de los Chac Mool encontrados en Tenochtitlán, que tratan de imitar a los toltecas, vemos que guardan estrecha relación con Tláloc, el dios de la Lluvia.

Figura 1

Chaac-Mool, imagen encontrada por el explorador Augustus Le Plongeon



Fuente: <https://www.mexicodesconocido.com.mx/el-enigma-de-los-chac-mool.html>

Un reciente estudio muestra que, en el caso de estos últimos, suman hasta el momento una docena, tanto los más tempranos como los de la época imperial están asociados a este dios. El caso más claro es el Chac Mool localizado en su sitio original, frente al adoratorio de Tláloc en el Templo Mayor de Tenochtitlán. A éste hay que sumar la cabeza hallada en el núcleo de la misma etapa constructiva, y cuyo rostro muestra una posible parálisis facial, enfermedad relacionada con Tláloc (López Austin y López Luján, 2001: 68-73).



Como puede apreciarse, esta figura presente en muchas partes de Mesoamérica —pero sobre todo en Tula y Chichén Itzá, además de la capital azteca—, por sus peculiares características despierta el interés de los estudiosos tratando de establecer su función y a quién está dedicado. Nuevos hallazgos habrán de ayudar en la interpretación de este enigmático personaje de posición inverosímil que, incluso, influye en la creatividad de escultores, como Henry Moore, quien diseña lo que podría ser una versión moderna de Chac Mool, con figuras recostadas de gran fuerza y dinamismo, tal como sus antecesoras creadas por anónimos escultores mesoamericanos.

Arturo Novoa considera que el Chac Mool, tanto azteca como el de Tula, Hidalgo, y de Chichén Itzá, muestra a un ser que “viajaba en el tiempo”, que era el mensajero que llevaba noticias (buenas y malas) a las tribus, pues aparece en las culturas aztecas, mayas y toltecas. Era pues, el Chac Mool, una deidad que tenía el poder de viajar en distintas épocas.⁴

Los hermanos Luis y Jorge Alberto Tijerina Sánchez, argumentan que en la ciudad de Tula fueron encontradas durante las excavaciones dos canchas de las conocidas como Juegos de pelota, en el llamado Edificio 2, que cierra la plaza principal por el lado poniente; además de que encontraron en el mismo lugar una imagen del dios Chac Mool y la estatua de un guerrero, más un portaestandarte y una lápida con un bajo relieve de un jugador de pelota. Todas estas piezas se encuentran en la Sala Tolteca del Museo Nacional de Antropología e Historia en la Ciudad de México. El juego de pelota número 2 de Tula es de tamaño mediano, comparado con los de Xochicalco, Tajín o Dainzú; y pequeño comparado con el monumento del juego de pelota de Chichén Itzá. Su estructura en forma de doble T mide 67 metros de largo y 12.50 metros de ancho; en la parte central se encuentran, en ambos lados, los anillos de piedra por donde los jugadores pasaban la pelota de hule y en los dos extremos de la cancha había nichos o altares pequeños donde se colocaban las figuras de sus dioses (Tijerina Sánchez y Tijerina Sánchez, 1998: 15).

4 Ejemplos de diversas imágenes de Chac Mool en: <https://www.mexicodesconocido.com.mx/el-enigma-de-los-chac-mool.html>.

Sincretismo religioso, prehispánico y católico... Víctor R. Gil Castañeda

Carlos Fuentes (1993: 22-23) deja en su cuento varias referencias a las cualidades del Chac Mool; por ejemplo, con relación al derramamiento de sangre hay una sugerencia metafórica en un humorístico suceso que ocurrió en la Secretaría. En su diario íntimo, Filiberto escribió: "Un guasón pintó de rojo el agua del garrafón en la oficina, con la consiguiente perturbación de las labores"; y otra referencia dice: "Encontré el Chac Mool en la tienducha que me señaló Pepe. El desleal vendedor le ha embarrado salsa de tomate en la barriga al ídolo para convencer a los turistas de la sangrienta autenticidad de la escultura".

Asociado con el dios Tláloc, el Chac Mool tiene injerencia en las lluvias, el agua que corre o se precipita. El cuento de Carlos Fuentes tiene muchas indicaciones o guiños a esta simbólica representación:

Amanecí con la tubería descompuesta. Incauto, dejé correr el agua de la cocina y se desbordó, corrió por el piso y llegó hasta el sótano sin que me percatara (p. 23).

El plomero no viene; estoy desesperado. Del Departamento del Distrito Federal, más vale no hablar. Es la primera vez que el agua de las lluvias no obedece a las coladeras y viene a dar a mi sótano (p. 24).

Chac Mool puede ser simpático cuando quiere, un glu glu de agua embelesada. Sabe historias fantásticas sobre los monzones, las lluvias ecuatoriales y el castigo de los desiertos. Chac Mool revela cómo fue descubierto por Le Plongeon y puesto físicamente en contacto con hombres de otros símbolos (p. 27).

Ligado a las piedras de sacrificio, el Chac Mool tiene mucho espacio en el cuento de Carlos Fuentes, primero una advertencia de su carácter:

No pareció gustarle mi pregunta sobre su parentesco con Tláloc, y cuando se enoja, sus dientes, de por sí repulsivos, se aflan y brillan (p. 27).

Hoy descubrí que en las noches Chac Mool sale de la casa. Siempre, al anochecer, canta una tonada chirriona y antigua, más vieja que el canto mismo ... la recámara está en ruinas, y allí se concentra ese olor a incienso y sangre que ha permeado



la casa. Pero detrás de la puerta hay huesos: huesos de perros, de ratones y gatos. Esto es lo que roba en la noche el Chac Mool para sustentarse (p. 28).

La referencia final del sacrificio es muy clara: recordemos al personaje Filiberto, ahogado en Acapulco y su posterior traslado a Ciudad de México, en un ataúd que será recibido por el Chac Mool. Un ser transformado en un indio amarillento que lo tendrá bajo custodia.

Otro dios Chaac

Escrito como Chac, Chac Xib Chac, Chaac o Chaak, entre los mayas era el dios de la Lluvia y del Rayo. Decían que era el dios que cultivó la tierra. Los sacerdotes de Uxmal, Yucatán, lo reverenciaban. En el libro *Chilam Balam de Chumayel*, Piña Chán (1999: 46-47) lo menciona también como Chacté.

En otras regiones era representado con una nariz larga, con colmillos o volutas en los extremos de la boca, a quien en los códices vemos produciendo lluvia al orinarse sobre la tierra o dejando caer agua sobre la tierra, usando calabazas o vasijas de cerámica (Gallenkamp, 1981: 130).

Otras fuentes señalan que este dios de la Lluvia se representaba como un anciano con un ojo de reptil, nariz larga enrollada y dos colmillos; era de gran importancia para las cosechas. Algunos cronistas indican que Chaac es otra de las principales figuras en el panteón maya, está asociado al agua, los relámpagos y la lluvia, por lo que se le invoca en la actualidad bajo el nombre de Santo Tomás, para obtener buenas cosechas. En la cultura maya era representado como un hombre viejo, con rasgos de reptil y una trompa (o nariz) larga, inclinada hacia arriba. El dios Chaac tiene su equivalente centromexicano a Tláloc (cultura azteca) y a Pitao Cocijo (cultura zapoteca). Cabe mencionar que es una de las figuras más veneradas en la península de Yucatán, zona caracterizada por la sequía, donde se imploraba por el agua y donde múltiples edificios le rinden honor (Cajal, s.f.).

Antonio Morales (1994: 74) agrega que Chaac también era un gigante, dios de la Agricultura y al mismo tiempo dios de las Tem-

Sincretismo religioso, prehispánico y católico... Víctor R. Gil Castañeda

pestades, los Truenos y los Relámpagos, era el que anunciaba o presagiaba las lluvias bienhechoras.

Ricardo Mimenza agrega que Chaac, en la antigua cultura maya, era el Dios de la Agricultura. Al cenote de Chichén-Itzá eran arrojadas doncellas hermosas e inocentes y niños vivos para hacerse propicio al dios de las Cosechas. Desde que se fijaba el día magno de las ceremonias, la víctima era objeto de tratamientos exquisitos y respetuosos; se le albergaba y cuidaba entre flores; se dulcificaba su prisión con reiterados obsequios y visitas; se le alimentaba, acariciaba y mimaba en extremo; se le paseaba por la ciudad ricamente vestida entre bailes y regocijos, comilonas y jolgorios, pues era el "enviado a los dioses". El día del acto se enramaba el templo, se conducía a la víctima regiamente ataviada y coronada de flores, ungida de añil y aromas. A estos dioses agrícolas se les festejaba o tenían su veneración principal en el mes número dieciséis, conocido como *Pax*, que corresponde al mes de mayo en el calendario actual (Mimenza Castillo, 1938: 84, 88-89, 91).

Chaac, dice Víctor Von Hagen (1979), en la antigua cultura maya éste era el dios de la Lluvia, fácilmente reconocible porque "tenía una larga trompa por nariz. Sus ojos tenían forma de T, como de lágrimas en el momento de caer. El agricultor colocaba estos dioses de barro en el suelo, confiando que le ayudarían a producir la lluvia necesaria" (p. 81).

No era considerado como una deidad única, sino que la simbolizaban como una deidad múltiple, pues representaba las advocaciones de los cuatro puntos cardinales. Cada una de ellas tenía su propio nombre, ubicación celeste y color. Por ejemplo:

- (1) Chaac Xib Chaac significaba el Hombre Rojo, el Chaac del Este.
- (2) Sac Xib Chaac significaba el Hombre Negro, el Chaac del Oeste.
- (3) Tab Sib Chaac simbolizaba el Hombre Blanco, el Chaac del Norte.
- (4) Ek Xib Chaac simbolizaba al Hombre Amarillo, el Chaac del Sur (Tijerina Sánchez y Tijerina Sánchez, 1998: 25).



Referencias bibliográficas

- Cajal, A. (s.f.). *Los 30 dioses mayas principales y su significado*. Tomado de: <https://www.lifeder.com/dioses-mayas/>
- Caso, A. (2007). *Obras. El México antiguo. No. 8. Calendarios, códices y manuscritos antiguos. Zapotecas y mixtecas*. Coordinadora Editorial Rosa Campos de la Rosa. México: El Colegio Nacional.
- Coordinación Nacional de Literatura (2011). *Otros países. Fuentes, Carlos: 1928-2012*. México: Secretaría de Cultura Federal e INBA. Tomado de: <https://literatura.inba.gob.mx/otros-paises/5321-fuentes-carlos.html>
- De Las Casas, Fray Bartolomé (1987). *Los indios de México y Nueva España. Antología*. Edición con prólogo, apéndice y notas de Edmundo O' Gorman. 6ª edición. Colección Sepan Cuántos, No.57. Colaboración de Jorge Alberto Manrique. México: Editorial Porrúa.
- Fuentes, C. (1993). Chac Mool. En: *Cuerpos y ofrendas. Antología*. Sección Literatura. Prólogo de Octavio Paz. Colección El Libro de Bolsillo. 1ª reimpresión de la 7ª edición. México: Alianza Editorial.
- Gallenkamp, Charles. (1981). *Los mayas. El misterio y redescubrimiento de una civilización perdida*. México: Editorial Diana.
- Johansson Keraudren, P. (1994). *Voces distantes de los aztecas. Estudio sobre la expresión náhuatl prehispánica*. México: Fernández Editores. Pp. 331.
- León-Portilla, M. (2000). *El destino de la palabra. De la oralidad y los códices mesoamericanos a la escritura alfabética*. Tercera reimpresión. Sección de Obras de Antropología. México: FCE y El Colegio Nacional. Pp. 406.
- León-Portilla, M. (1997). *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*. México: FCE.
- León-Portilla, M.; Romero Galván, J.R.; Hernández de León-Portilla, A., et al. (2002). *Bernardino de Sahagún. Quinientos años de presencia*. Monografías: 25. México: Edición de Miguel León Portilla y el Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM.
- León Portilla, M.; Carrera Vázquez, A., et al. (1984). *Historia documental de México No. 1*. 3ª edición. Serie Documental No. 4. México: UNAM/Instituto de Investigaciones Históricas.
- López Austin, A. y López Luján, L. (2001). Los mexicas y el Chac Mool. *Revista Arqueología Mexicana*, pp. 68-73. Disponible en: <http://www.latinamericanstudies.org/aztecs/Chacmool-Mexicas.pdf>
- Mimenza Castillo, R. (1938). *Los templos redondos de Kukulcán*. México: Ediciones Botas.
- Morales Gómez, A. (1944). Los mayas. En: B. Costa Amic (dirección), *El Tlilamatl o libro de los dioses*. México: Editora Intercontinental.
- Olivier, G. (2002). La religión en el México antiguo. En: Lorenzo Ochoa (coordinador), *El mundo prehispánico* (pp. 101-120). Tomo I. México: Planeta De Agostini/ CONACULTA/ INAH.

Sincretismo religioso, prehispánico y católico... Víctor R. Gil Castañeda

- Piña Chan, R. (1999). *Quetzalcóatl. Serpiente emplumada*. Sección: Obras de antropología. 9ª reimpresión. México: FCE.
- Tijerina Sánchez, L.J. y Tijerina Sánchez, J.A. (1998). *La actividad física y recreativa en el México prehispánico*. 2ª edición. México: Centro de Estudios Universitarios de la Universidad de Nuevo León/ Dirección General de Derechos del Autor de la SEP, con el número 11463/91, Libro 13, Fojas 8, 79 pp.
- Yáñez García, G. (s.f.). *Mesoamérica y los dioses que contaban el tiempo*. México: SEP-Indautor.
- Von Hagen, V.W. (1979). *Los mayas. La tierra del faisán y del venado*. Colección: Culturas básicas del mundo. 11ª edición. México: Ed. Joaquín Mortiz.

Recepción: Octubre 22 de 2020

Aceptación: Enero 11 de 2021

Víctor Ramiro Gil Castañeda

Correo electrónico: victor_gil@ucol.mx

Mexicano. Licenciado en Letras y Comunicación por la Universidad de Colima y maestro en Literatura Hispanoamericana por la UNAM y la Universidad de Colima. Es profesor de tiempo completo en la Facultad de Letras y Comunicación; coordinador del programa *Círculos de lectura y talleres literarios* del CEDELUC (2000-2021); apoyo técnico del Seminario de Lengua y Cultura Náhuatl (2000-2021) organizado desde 1994 por la UNAM y la U de C y miembro del Comité Editorial de la *Revista Interpretextos*, desde su primer número. Autor y coautor de artículos, libros y capítulos de libros. Su línea de investigación es la teoría y crítica literaria.



Título: **Niña 1** (fragmento)
Artista: Dara Alonso Arana



Título: Niña 2 (fragmento) | Dara Alonso Arana

Cuento: La herencia

José Baroja
Escritor chileno

*Miramos el mundo una sola vez, en la infancia.
 El resto es memoria.*
 Louise Glück

Son las siete de la tarde, Joaquín está entretenidísimo jugando con sus *matchbox* sobre la gran alfombra que cubre casi todo el *living*. Solo tiene cinco añitos. Ya han pasado varias horas desde que regresara de la escuela por lo que ahora simplemente sonríe. Sonríe, como todo niño o niña debería hacerlo a su edad, sobre todo cuando está acompañado por sus juguetes favoritos y por una imaginación que, afortunadamente, aún permanece viva. Joaquín conoce de memoria el nombre y modelo de cada uno de los coches que tiene allí regados. Me retracto, no están regados, están colocados estratégicamente. Cada línea de la enorme alfombra representa en la mente de Joaquín un camino dentro de la gran ciudad, cuyos límites él mismo ha establecido: al norte, la cordillera (el sofá); al sur, el mar (el piso flotante); al este, un pequeño monte (la caja de sus juguetes); al oeste, una mínima pirámide (sus zapatos). Él se ocupa con la habilidad de quien da vida a lo que no lo tiene de mover los carros de un lado a otro, de hacer las voces y los ruidos de estos como si fuera un artista mostrándonos su particular mirada. Cada cierto tiempo, se escucha un fuerte ¡*brrrum, brrrum!* Joaquín sonríe.

A las siete con treinta, un vehículo se ha detenido fuera de su casa. Probablemente sea su padre. Sí, es él. Su madre se lo ha hecho saber al dirigirse con cautela hacia la puerta principal. Joaquín ha dejado sus *matchbox* para correr a saludar a ese hombre al que no ve muy seguido. De seguro le ha traído un nuevo juguete para así aumentar su ya de por sí numerosa colección. ¡Sí! ¡Una furgoneta! Es igual a la que maneja él. «Gracias, papá», se escucha decir con esa genuina alegría de quien no ha perdido su imaginación por la



escuela o por el diario vivir. Rápido se la enseña a su madre, quien le sonríe con amor, aun cuando desde hace varios días solo finge una explícita felicidad. Por su hijo, piensa. Joaquín no ha notado esto; o eso creo. Su mamá es su mamá, punto. Cosas de grandes, punto. Quizá sus pocos años lo protegen de algo más. No estoy seguro. «Joaco» corre de regreso a la alfombra para sentarse entre esos carros que sin él no tendrían vida. En tanto, su padre le ha regalado una dura mirada a Andrea sin decir palabra alguna. Ha salido nuevamente por esa puerta como si el diablo lo empujara.

Joaquín ha vuelto a su juego, ha elegido la furgoneta; afuera, Raúl ha encendido el motor de la suya. Debe reunirse con dos personas con las que previamente ha hecho un trato. Joaquín ha puesto en movimiento el carro que le acaban de regalar. Una media hora después, su padre recogerá a esos dos sujetos cerca de Juárez. Una media hora después, Joaquín escuchará a su madre llorar. Raúl, Mireya y Artemio se colocarán un pasamontañas antes de llegar al destino. Joaquín correrá donde Andrea para abrazarla. Como carroñeros, dos se bajarán del vehículo para quitarle la vida a aquello que ya lo tiene. Joaquín abrazará con fuerza a su madre dejando el juego atrás. Ellos golpearán a una mujer en la cabeza. Se la llevarán a la furgoneta. Joaquín llorará desconsoladamente sin tener claro el porqué.

Recepción: Febrero 28 de 2021

Aceptación: Agosto 20 de 2021

José Baroja

Correo electrónico: josebarojaescritor@gmail.com

Chileno. Egresado de la Pontificia Universidad Católica de Chile, es magíster en Letras. Actualmente es director de Audacia Editorial® en México y de la *Revista Literaria Sudras y Parias*® (cofundada en Lebu, Chile, junto a los escritores Jaime Magnan y Alfredo O. Torres). A la fecha, ha publicado catorce libros de cuentos y dos libros de poemas, a los que suma su presencia en numerosas antologías, tanto en inglés como en español, así como en diversas revistas especializadas en Letras y Filosofía. Reside felizmente en Guadalajara, Jalisco, México.



Toda gente

***Crítica de la razón
literaria: genuina y
global. Una Teoría de
la Literatura construida
desde la Hispanosfera
en dialéctica con el resto
de pseudoteorías abla-
tivas***

María Calle Bajo

Universidad de Salamanca, España

Fernando Salazar Torres

*Escuela de Escritores de Madrid y PEN Club
México*

Resumen

La entrevista al profesor español Jesús G. Maestro, artífice de la *Crítica de la razón literaria* (2017), tiene como propósito acercar al lector y a la comunidad literaria y académica, una Teoría de la Literatura global y sistematizada, cuya notoriedad es que está escrita en español, teniendo presente la tradición hispanogrecolatina. Su fundamento crítico y dialéctico renueva el cuerpo teórico, que con-

**Interpretextos**

27/Primavera de 2022, pp. 63-88

fiere a los materiales literarios estudiados una unidad conjuntiva sin necesidad de tener conocimientos previos sobre estudios literarios en general, ni sobre teorías o crítica literarias, en particular.

Palabras clave

Jesús G. Maestro, Literatura, Crítica, conocimiento, teorías, Universidad, español, España, Hispanoamérica, lenguas, ciencia, transducción.



Título: Piñas (fragmento) | Dara Alonso Arana

Critique of Literary Reason: Genuine and Global. A Theory of Literature Created Through the Hispanosphere in Dialectics with the Rest of the Ablative Pseudo Theories

Abstract

The interview with Spanish professor, Jesús G. Maestro, author of the *Critique of literary reason* (2017), has the purpose of bringing the reader and the literary and academic communities closer. A theory of global and systematized literature, whose notoriety lies in the fact that it is written in Spanish, given the presence of the Greco Latin Hispanic tradition. Its critical and dialectic foundation renews the theoretical frame which confers a conjunctive unit to the studied literary materials without the need of having previous knowledge on literary studies in general, nor theories or literary critiques, specifically.

Keywords

Jesús G. Maestro, Literature, Critics, knowledge, theories, University, Spanish, Spain, Hispano-America, languages, science, transduction.



La *Crítica de la razón literaria* (CRL), confeccionada por Jesús G. Maestro a lo largo de varias décadas, es una monumental obra que parte desde el hispanismo; teniendo en cuenta, por una parte, la formación en Filología española y precoz labor investigativa del propio autor y, por otra parte, las estancias: primero como discente y después, a lo largo de un par de docenas de años más, como docente en universidades, tanto dentro como fuera de España.

En la CRL, G. Maestro materializa una teoría y crítica literarias altamente novedosas porque, además de ser una construcción de máxima elocuencia y sagacidad en su totalidad, entre otras cuestiones que se introducen, ya es inédito que se presente como un sistema de transducción literaria, que toma como referente la tradición hispanogrecolatina, hechos que se manifiestan en un ejercicio de erudición con aportaciones invaluable y sin precedentes, y que además lo hace a través de una potente tecnología, lo que es el español. En este caso, el también catedrático universitario pone el dedo en la llaga de manera crítica y beligerante hacia lo que denomina pseudoteorías literarias que, según expresa, narran más sobre ideologías y fanatismos, que sobre teorías literarias, pues es un hecho que muchas de esas «fórmulas teóricas», a más de un siglo de su producción, se han vuelto, entre tanto, obstinadamente reproducidas desde una absoluta obsolescencia. Es decir, que son de todo menos literarias, ya que carecen de un ineludible rigor científico o suprimen el carácter dialéctico o amputan alguno de los materiales literarios: autor, obra, lector, intérprete o transductor (otro de los significativos aportes del artífice). Temporal y espacialmente, esta dialéctica teórica de la CRL pone en juicio el pensamiento literario contemporáneo.

Por nuestra parte, como contemporáneos en continua formación, quienes conocimos la obra de G. Maestro al margen de la universidad, y quienes ahondamos en la tesis de que la literatura exige una filosofía, y por lo tanto, un sistema de ideas científicamente evaluable dentro de un campo de interpretación; con la CRL, en palabras del artífice, suponía que “teníamos una cita pendiente con la realidad” para contribuir y aportar con la difusión de tan valioso legado. Por lo tanto, a través de esta entrevista publicada originalmente en la *Revista Literaria Taller Ígitor*, y ahora disponible en la

valiosa y dedicada *Revista Semestral de Creación y divulgación de las Humanidades Interpretectos*, tenemos el honor indiscutible de presentarles a una de las figuras más importantes y destacables dentro del ámbito del pensamiento crítico de la Literatura, como es la de Jesús G. Maestro.

Haciendo honor a su propia nomenclatura, Maestro es doctor en Filología, licenciado en Filología Española, profesor de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada y director de la cátedra de Teoría y Crítica de la Literatura en la Universidad de Vigo, España. Desde 2016 es director de la cátedra de Filosofía Cervantina de la Facultad de Filosofía de León en México. Director de Publicaciones de Editorial Academia del Hispanismo y autor de esta colosal, genuina y original opera maestra, menester de nuestra entrevista: la *Crítica de la razón literaria. El Materialismo Filosófico como teoría, crítica y dialéctica de la literatura*, obra publicada en el año 2017, recopilada en tres volúmenes que cuentan con más de 3 000 páginas (para ser exactos 3 136) y que no por casualidad, el séquito de lectores va en vertiginoso ascenso, prueba de ello es que ya va por su 8ª edición.

La CRL es una genialidad, ya que, entre otros fundamentos, aporta un marco teórico sin precedentes de cómo se debe construir o interpretar una crítica literaria, para lo que se sirve de la filosofía del materialismo filosófico y la ciencia de la Teoría del Cierre Categorial de Gustavo Bueno, insustituible filósofo español del siglo XX, desde donde se trata de demostrar que la literatura es inteligible. Se concibe así como un sistema de interpretación o ejercicio de crítica literaria y es, por tanto, una herramienta sistemática y globalizada que supone, en palabras del autor, un auténtico desafío a la inteligencia humana. Y es que, la literatura desde aquí se interpreta y se comprende de forma racional, científica y dialéctica.

Por otra parte, Maestro ha publicado en diversas revistas científicas trabajos sobre literatura española, teoría de la literatura, literatura comparada, teoría del teatro y materialismo filosófico. Ha traducido al español algunas de las obras de T. Kowzan y W. Krynski, así como artículos de teoría literaria procedentes del inglés, francés e italiano.

En el ámbito de la teoría de la literatura ha publicado las monografías *Crítica al pensamiento literario* de Hans-Robert Jauss (2010),



Idea, concepto y método de la literatura comparada (2008), Los materiales literarios. *La reconstrucción de la literatura tras la esterilidad de la "teoría literaria" posmoderna* (2007), *Los venenos de la literatura. Idea y concepto de la literatura desde el Materialismo Filosófico* (2007), *El concepto de ficción en la literatura* (2006), *La Academia contra Babel. Postulados fundamentales del materialismo filosófico como teoría literaria contemporánea* (2006), *El mito de la interpretación literaria* (2004), *Nuevas perspectivas en semiología literaria* (2002), *Introducción a la Teoría de la Literatura* (1997) y *La expresión dialógica en el discurso lírico. Pragmática y transducción* (1994).

En el ámbito de la crítica de la literatura ha publicado las monografías *Crítica de los géneros literarios en el Quijote. Idea y concepto de "Género" en la investigación literaria* (2009), *Las ascuas del Imperio. Crítica de las Novelas ejemplares de Cervantes desde el materialismo filosófico* (1997), *La secularización de la tragedia. Cervantes y La Numancia* (2004), *El personaje nihilista. La Celestina y el teatro europeo* (2001), *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes* (2000) y *Genealogía de la literatura* (2012).

Su actividad editorial se ha desarrollado en torno a la fundación y dirección de publicaciones académicas y científicas, como *Theatralia. Revista de Poética del Teatro* (desde 1996); fundador y actualmente coeditor junto con Eduardo Urbina (Texas A&M University) del *Anuario de Estudios Cervantinos* (desde 2004). Director entre 2003-2006 de publicaciones académicas de Mirabel Editorial y entre 2002-2005 coordinador editorial de la Biblioteca Crítica de las Literaturas Luso-Hispánicas, editada por Ediciones Clásicas & Ediciones del Orto en colaboración con la Universidad de Minnesota.

*Las ideas se comparten o se combaten.
Las ideas exigen luchar por ellas o contra ellas.*
Jesús G. Maestro

¿Cuándo fue el autor realmente consciente de la necesidad de la Crítica de la razón literaria que estaba construyendo?

Esta obra es el resultado de constatar múltiples hechos, de forma sucesiva y simultánea, a lo largo de varios años —como estudiante y como profesor universitario—, y al final de determinados ciclos, sobre todo tras mis largas estancias como profesor e investigador en

Universidades de Estados Unidos, Alemania, Canadá, Francia, Suiza, Italia, etcétera. Durante mis años de estudiante, en la Universidad de Oviedo, constaté de forma inequívoca que siempre nos explicaban las teorías literarias hechas por rusos, eslavos, franceses, alemanes, ingleses. Nuestros profesores se jactaban de ser los introductores en España de teorías literarias extranjeras. Su máxima aspiración era la de llegar a ser traductores o importadores de «originalidades» foráneas. Se enorgullecían de eso. Para ellos, reproducir lo hecho por otros era un signo de orgullo, de mérito y de estar en la vanguardia. Para mí era un signo de absoluta falta de originalidad. A veces, también era un síntoma de falta de inteligencia. Un signo de sumisión, de subordinación y también de acomplejamiento. Y desde luego de impotencia para generar ideas nuevas y originales. Esos fueron los profesores que tuve en Oviedo: traductores, importadores, reproductores, imitadores. Y es lo que sigue habiendo en casi toda la Hispanosfera. Gente que mira al extranjero, y en particular a la ridícula Europa, con ojos de alinde.

Otra cuestión es plantearse la necesidad de una obra. Un libro es necesario, o no, en función de determinados objetivos. Un libro original sólo es necesario para aquellas personas cuya inteligencia pueda circular por los caminos abiertos desde esta originalidad. Un libro original es ilegible para un bobo, o totalmente innecesario para un necio. La *Crítica de la razón literaria* es una obra sólo necesaria para aquellas personas inteligentes que quieran estudiar la literatura de forma original —frente a lo que actualmente hay disponible—, y de un modo sistemático y global. Los hispanohablantes juegan con ventaja, en el cumplimiento de este objetivo, pues no necesitan aprender español como lengua extranjera para leer y usar este libro. El mundo académico anglosajón no tiene, porque nadie la ha construido nunca en inglés, ni tampoco en alemán, ni en francés, una Teoría de la Literatura sistemática y global. Han desarrollado teorías literarias parciales, lo que yo llamo teorías literarias ablativas, porque practican la ablación de los materiales literarios: para unos el autor ha muerto, para otros sólo importa el lector, para aquellos la literatura sólo es visible desde la transmedialidad, para alguna gente sólo importa la literatura de mujeres, que es una pura ficción, con fines solamente mercantiles e ideológicos, porque es como hablar



de literatura hecha por médicos, novelas escritas por afinadores de timbales o poesía amorosa compuesta por agentes de la policía municipal, por ejemplo.

En términos generales, ¿en qué consiste y cuál es la propuesta del Materialismo Filosófico de Gustavo Bueno que reformula y emplea para la construcción del planteamiento crítico-teórico-dialéctico de la Crítica de la razón literaria?

En realidad, yo no he reformulado nada del Materialismo Filosófico, ni de la obra de Gustavo Bueno. Lo que yo he hecho ha sido escribir un libro, que es la *Crítica de la razón literaria*. Lo demás —es decir, en este caso, la obra de Bueno— está como estaba. Del mismo modo que lo está la de Aristóteles, Espinosa, Curtius, Auerbach, Claudio Guillén o Derrida. La obra de los autores precedentes está siempre como ellos o sus editores la han publicado. Otra cosa es que, tras la lectura de la *Crítica de la razón literaria*, la obra de Bueno, Auerbach o Derrida, por ejemplo, se lea de «forma diferente», o su recepción resulte «distinta», bajo el prisma que ofrece mi obra. Eso dependerá de cada lector, y de muchas otras circunstancias. Pero es posible que ocurra, sin duda.

La *Crítica de la razón literaria* es un libro que se escribe tomando como referencia dos terrenos que no pueden ignorarse: por un lado, la tradición de la Filología Hispánica, en la que el autor se forma académicamente, como investigador y como docente, en España y fuera de España, durante muchos años (hablamos de algo más de dos décadas) y en varias Universidades (hablamos de algo más de una docena), y por otro lado, el Materialismo Filosófico, como sistema de pensamiento construido por el filósofo español Gustavo Bueno, una figura insustituible y única en la Historia del Pensamiento. La *Crítica de la razón literaria* tiene como objetivo construir una Teoría de la Literatura sistemática y global, destinada a la interpretación de los materiales literarios, y que pone a disposición de sus lectores la posibilidad de hacer comprensible e inteligible la literatura, de una forma original y diferente tanto a la tradicional como a la actualmente impuesta en las universidades posmodernas. No se trata de una obra cuyo fin haya sido interpretar el Materialismo Filosófico de Bueno. La *Crítica de la razón literaria* no es una obra sobre

el Materialismo Filosófico, sino *sobre* la Teoría de la Literatura. Leer la *Crítica de la razón literaria* con la intención de encontrar en ella transformaciones del Materialismo Filosófico es algo que no está previsto ni planteado en sus páginas. De las ocurrencias de cada lector yo no soy responsable. Lo que sí transforma la *Crítica de la razón literaria* es el modo de interpretar los materiales literarios, un modo hasta ahora monopolizado por la hegemonía de sistemas políticos, académicos y editoriales de manufactura anglosajona y francogermana, sistemas que aquí —desde la Hispanosfera— sometemos a una profunda crítica y a una necesaria desmitificación. Para llevar a cabo este propósito me he basado tanto en mi formación en Filología Hispánica, en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, en tanto que profesor e investigador universitario, como en el Materialismo Filosófico de Gustavo Bueno, sistema de pensamiento que, construido además en español, considero —sin exageraciones ni elocuencias gratuitas— el más valioso y el más potente actualmente disponible.

Aunque el proyecto de la obra, como su propio título indica, está dado por la naturaleza de la materia estudiada, atendiendo a la sistematización del Materialismo Filosófico, ¿en qué consisten las cuatro formas críticas o misceláneas que la conforman como método de interpretación literaria? y, ¿cómo se delimitan?

La sistematización que ofrece la *Crítica de la razón literaria* está determinada por la naturaleza de la literatura y de los estudios literarios. Esta naturaleza exige exponer 1) unos postulados fundamentales, 2) un concepto claro y distinto de literatura, 3) una genealogía o teoría sobre el origen de la literatura, 4) una ontología o exposición sistemática de los materiales literarios —autor, obra, lector e intérprete o transductor—, 5) una gnoseología o teoría sobre las posibilidades de un conocimiento científico de los materiales literarios, 6) una teoría de la ficción literaria, 7) una genología o teoría de los géneros literarios, y 8) una teoría sobre la Literatura Comparada. Esto es lo que expone el tomo 1, y por eso se le titula *Teoría* de la Literatura.

El tomo 2, dedicado a demostrar cómo se ejerce, desde la *Crítica* de la Literatura, la teoría expuesta en tomo 1, es el que hace referencia precisamente a las 4 familias literarias a las que apela su pregunta,



que son 1) la literatura primitiva o dogmática, como es el caso de El Viejo Testamento, 2) la literatura crítica o indicativa, cuya expresión más potente es el *Quijote*, 3) la literatura programática o imperativa (realismo sociales, poesía social, escritos feministas, vanguardismo, el teatro épico de Brecht, literatura nacionalista, indigenismo, etcétera), y 4) literatura sofisticada o reconstructivista, donde hay que situar sobre todo a figuras extremadamente mitificadas como Shakespeare, y otras menos mitificadas como Goethe, Blake o Yeats, entre una serie casi infinita de poetas y autores literarios.

El tomo 3 se dedica a exponer dialécticamente la teoría y crítica literarias de los tomos 1 y 2 contra otras teorías literarias contemporáneas, apuntando sobre todo en contra de las presuntas «teorías» literarias posmodernas, de hechura anglosajona y francoalemana. Casi todas estas presuntas teorías literarias son en realidad fraudulentas, porque se desarrollan en la medida en que desaparece la literatura. Con frecuencia, ni son teorías de nada ni se refieren en absoluto a la literatura, sino a cosas varias, habitualmente disueltas en ese cajón de sastre llamado «cultura». Es sorprendente cómo desde el Hispanismo se ha prestado atención, a mi juicio de forma completamente estulta, a estas pseudoteorías, que, como digo, ni siquiera se refieren a la literatura, sino a la cultura y otros mitos sociológicos y psicológicos, entre ellos la felicidad, el feminismo, el indigenismo, la transversalidad (que nadie sabe lo que es), la identidad, lo fronterizo, etcétera. La posmodernidad anglosajona ha sustituido la literatura por la cultura. De hecho, habla de estudios culturales (*cultural studies*) en lugar de estudios literarios. Sólo desde un tercer mundo semántico se puede aceptar esa tontería. Y sólo desde una Universidad totalmente necrótica se puede institucionalizar. Algún día, la Universidad anglosajona, y la otra también, tendrá que dar cuenta de los disparates que hoy alienta, legítima y promociona.

La sistematización de la *Crítica de la razón literaria* responde, en realidad a la naturaleza de la literatura, no a una preceptiva procedente del Materialismo Filosófico. Yo no he buscado —ni podría encontrar, aunque me lo propusiera— en el Materialismo Filosófico ninguna preceptiva. No uso los sistemas como preceptos, sino que los interpreto como recursos. En el Materialismo Filosófico he encontrado la posibilidad de extraer y utilizar un método de investigación,

es decir, un sistema racional de relación crítica y dialéctica de ideas, que he aplicado a la literatura. Lo que los demás hagan, tanto con el Materialismo Filosófico como con la *Crítica de la razón literaria*, es responsabilidad de los demás, no mía. Yo he escrito la obra, y si alguien ladra por celos o envidia, desde luego no ladrará en vano.

Uno de los 8 apartados o ámbitos donde se desarrolla su Teoría de la Literatura pertenece al de la gnoseología, una de las áreas esenciales de este sistema de interpretación. ¿Cómo se justifica su estructura y qué criterios la fundamentan?

La gnoseología ocupa el capítulo 6 del tomo 1, que tiene ocho capítulos, es decir, comprende la octava parte de un tercio de la *Crítica de la razón literaria*. Es tan importante como las demás partes.

La *Crítica de la razón literaria* plantea, expone y defiende la posibilidad de estudiar científicamente los materiales literarios. Rompe así con una tendencia implantada desde el triunfo indiscutido de las tres críticas kantianas, según las cuales los materiales artísticos, reducidos por el idealismo alemán a materiales estéticos, pueden ser objeto de interpretaciones sensibles, pero no de interpretaciones inteligibles. A partir de ahí, y en alianza con el Platón del libro X de la *República*, los filósofos desautorizan el racionalismo de las artes, de modo que monopolizan para sí, para la filosofía, el racionalismo que les dejan las ciencias, entonces llamadas «naturales». No por casualidad quien sentencia esto es un filósofo y un idealista: Kant. Es, también, un pietista. Un hijo de Lutero. Un hombre que, por otra parte, apenas salió de su pueblo en toda su vida, ilustrando de este modo de forma muy irónica la imagen cosmopolita de la Ilustración europea y europeísta. Algo ridículo a más no poder.

A la Reforma protestante jamás le interesó someter a los imperativos de la razón determinadas cuestiones, particularmente las relativas al arte. Optó, en primer lugar, por reducir el arte a la estética, es decir, a la *aisthesis*, esto es, a una «sensación», que eso, y no otra cosa, es la estética: la reducción del arte a sus efectos sensibles, emocionales, sensoriales, desposeídos de sus exigencias intelectuales, conceptuales, críticas. Los profesores universitarios han asumido este término germano, con toda su carga luterana, sin enterarse. Y lo que es peor, lo han aplaudido, importado y celebrado de forma in-



consciente e irresponsable. La interpretación del arte se reduce así a lo sensible, y se veta y proscribire lo inteligible. El arte se interpreta con el corazón, no con la cabeza. De hecho, el término poética, de tradición hispanogrecolatina (y subrayo lo de *hispano* en el término *hispanogrecolatino*), queda reemplazado por el término estética (de genealogía luterana): la *sensación* se impone. Lo sensible eclipsa lo inteligible. A partir de aquí, todo se dispone para conjurar la presencia de las ciencias en la interpretación de los materiales artísticos en general, y de la literatura en particular. Es algo, además, que beneficia a todos: a los científicos, porque les exime de ocuparse de cuestiones que no producen tanto beneficio económico como la industria bélica o esclavista, por ejemplo; a los filósofos, porque les cede el monopolio del racionalismo en las «ciencias humanas»; y a los poetas, porque les concede la máxima libertad para hacer con la literatura lo que les dé la gana, exhibiendo una idea de libertad asociada al irracionalismo, el inconsciente o la conquista de la felicidad, por ejemplo, uno de los grandes objetivos del romanticismo anglo-germánico y de la posmodernidad anglosajona. Así se repartieron los «Ilustrados» la tarta del conocimiento. Y nadie ha cuestionado este reparto, sino que se ha asumido desde finales del siglo XVIII de forma acrítica, y con una inercia sorprendentemente ridícula. Se impone la idea de que la razón reprime y la literatura libera. Cuando la filosofía, celosa de estas simpáticas, que decantaban hacia la literatura mayor atención, comienza a percibir estas desventajas, reacciona con sus propias armas, y estimula la promoción de figuras como Nietzsche, Freud o Heidegger, para recuperar de este modo las energías que la sociología o el psicologismo de cada época podía brindar a las presuntas libertades literarias.

Lo cierto es que un contexto histórico de esta naturaleza está detrás de las razones que, secularmente, han inducido a interpretar la literatura a través de la literatura, y a negar cualquier posibilidad de interpretar la literatura a través de las ciencias. La *Crítica de la razón literaria* niega la legitimidad de esta tendencia y revela sus falacias, y afirma que la interpretación científica de los materiales literarios es posible, y de hecho así ocurre constantemente, desde el momento en que se utilizan diferentes metodologías científicas en la datación filológica de manuscritos y originales, en la elaboración

de ediciones críticas y en la fijaciones textuales de miles de obras mediante estemas, por no hablar de la teoría de la métrica, del lenguaje y hasta de la literatura oral, etcétera.

Desde tales planteamientos, la *Crítica de la razón literaria* distingue entre 1) literatura, como campo de investigación, constituido por los materiales literarios (ontología), 2) Teoría de la Literatura, como conocimiento científico y conceptual de los materiales literarios (gnoseología), y 3) Crítica de la Literatura, como interpretación crítica, dialéctica o incluso ensayística, de los materiales literarios (filosofía). Tenga cada cual sus ideas, éstas son las mías, y como tales se exponen en la *Crítica de la razón literaria*. Sinceramente, la opinión del prójimo nunca me ha importado. Mi pensamiento no depende del pensamiento de los demás. No escribo un libro para gustar a nadie. Escribo un libro para expresar mis ideas. Además, las ideas no se corrigen, es decir, un tercero no tiene por qué decirme a mí cómo tengo que pensar o cómo tengo que escribir, porque las ideas no admiten corrección: las ideas se comparten o se combaten. Las ideas exigen luchar por ellas o contra ellas. Esta es la diferencia entre un seguidor, un discípulo y un intérprete. El seguidor sigue a quien tiene delante. El discípulo sigue y obedece a su maestro, a veces ciegamente o acriticamente. Un intérprete analiza la obra de un autor, al margen, o no, de discipulados o seguimientos. Un intérprete es siempre más valioso que un discípulo. Todo discipulado está determinado por una obsecuencia, de la que el intérprete puede y debe —por principio— estar exento. Un intérprete dispone siempre de muchas más libertades que un discípulo.

La Crítica de la razón literaria se opone, de manera beligerante, a las teorías «expuestas» por los estudios culturales, esencialmente la crítica se exacerba contra la posmodernidad. Esta propuesta, que, desde el hispanismo, rechaza ideologías e irracionalismos, ¿supone una decolonialidad respecto a las teorías literarias del siglo XX de importación (inglesa, francesa y alemana), como salvamento del racionalismo crítico literario?

Los estudios culturales son una invención, absurda a más no poder, del mundo académico anglosajón, cuyo objetivo fundamental es disolver los estudios literarios del resto de las naciones, especial-



mente de las que forman la Hispanosfera. He dicho mil veces que la cultura es el invento de los pueblos que no tienen literatura. La literatura es superior e irreductible a la cultura. Por otro lado, la cultura es hoy el apellido de la política, el apodo de las ideologías. La cultura es un instrumento para gremializar al individuo, para desposeerlo de personalidad e integrarlo en un grupo dotado de «identidad». De hecho, la identidad es la invención de los grupos constituidos por personas que carecen de personalidad. Y que no valoran la libertad. Sólo quien renuncia a la libertad se integra en un gremio, grupo o secta, que son los sucedáneos de una sociedad política. Por otro lado, el término «decolonial» no es de la Hispanosfera. Eso es un producto del mundo académico y político anglosajón. Ellos inventaron también el colonialismo. El Imperio Español tenía provincias, no colonias. Sólo con la llegada de la dinastía borbónica, procedente de Francia, pues el primer Borbón, Felipe V, es nieto del francés Luis XIV, los virreinos españoles comienzan a gestionarse como colonias, cosa inaudita antes de 1700. Por otro lado, las teorías literarias de importación inglesa, francesa, alemana, rusa, etcétera y su aceptación acrítica en los países del Hispanismo, sólo reflejan una tradición histórica ante la cual nadie ha querido plantarse: la tradición del que prefiere dejar a los demás la gestión de la interpretación literaria, incluso la gestión de la interpretación científica de su propia literatura. A mí no me da la gana de ceder esa gestión a nadie, y menos a quienes forman parte de ámbitos literarios que no pueden compararse a los del Hispanismo. Siento vergüenza ajena de todos aquellos profesores que he tenido en la Universidad, cuyo único mérito era decir que habían importado a España la semiología de Francia, o el formalismo ruso del primer Jakobson, y todas esas cosas, que para mí sólo eran una demostración de la incapacidad de aquellos profesores para pensar por sí mismos en construir una teoría literaria desde la tradición española e hispanoamericana. Aquello era, y sigue siendo, una vergüenza. Ahora, en lugar de importar el formalismo ruso o el estructuralismo de París, importan la transversalidad, el indigenismo, los estudios de género, y todos esos subproductos ideológicos de manufactura anglosajona, que son el opio de profesor universitario contemporáneo. Una vergüenza. Una vergüenza completa. Es la demostración más espeluznante de falta

de originalidad, de falta de inteligencia y de falta de vergüenza. Sobre todo, de vergüenza. ¿Pero es que se creen que los alumnos son tontos y que no se dan cuenta?

Hasta el momento no se conocía Teoría de la Literatura que hubiera planteado acerca del origen de la Literatura. Según el racionalismo literario, ¿desde dónde se exige situar y explicar la génesis de la Literatura? Dentro de esta tesis, ¿puede hablarse, descriptivamente, de crisis en el desarrollo progresivo de la Literatura?

Es cierto que la *Crítica de la razón literaria* expone, por primera vez en la Historia de la Teoría de la Literatura, una teoría sobre el origen de la literatura, es decir, una genealogía de la literatura.

No podemos identificar en una geografía concreta, ni en un tiempo específico, el origen de la literatura, porque la genealogía literaria es retrospectiva, es decir, que no es posible afirmar que la literatura nace con la composición de tal o cual obra literaria o testimonio oral o escrito. Y tal cosa no es posible porque los componentes que la literatura requiere para constituirse ontológicamente, esto es, materialmente, como tal, no se producen de un golpe, ni por arte de magia, nunca mejor dicho. Con todo, la literatura se ha conformado dentro de la tradición hispanogrecolatina. De hecho, la literatura es una construcción esencialmente hispanogrecolatina.

La literatura es el resultado de una combinación de hechos que se han dado a lo largo de la evolución humana, en diferentes estadios, tiempos y espacios, momentos y geografías, hasta alcanzar en Homero su objetivación y su crisol. Antes de la *Ilíada* y de la *Odisea* no hay, propiamente, literatura. Hay componentes que, debidamente combinados, harán posible la literatura, pero no hay, en rigor, materiales literarios ontológicamente constituidos como tales.

Para hablar de literatura es necesario que se den una serie de condiciones: un autor, conocido o no; una obra, oral o escrita; varios receptores, oyentes o lectores; y uno o varios intérpretes, rapsodas, transductores, recitadores, difusores, críticos, etcétera. Y no sólo esto. Para hablar de literatura es imprescindible algo que hizo que la literatura dejara de ser medicina, matemática, contabilidad, parénesis, filosofía, oración, magia, hechizo y, sobre todo, religión. Y este ingrediente fue la ficción. Sin ficción no hay literatura. Con la conciencia de



la ficción nace la realidad de la literatura. Por la ficción, la literatura se divorcia de la religión, y se hace a sí misma. Ninguna religión podrá aceptar jamás que sus dioses son ficticios. La literatura nació precisamente enarbolando este imperativo: los dioses son ficciones. A partir de ese momento, la religión pervivió ultrajada por la literatura, y, recelosa siempre de ella, buscó apoyo en las filosofías dogmáticas, en la idealización de las creencias, en el irracionalismo y, por supuesto, en la moral de todo tipo de grupos y colectivos humanos. La religión y la literatura nunca se han llevado bien. La filosofía y la literatura, tampoco. El ludismo que está en la esencia de toda obra literaria, es decir, en el motor de la ficción —eso de no tomarse en serio operatoriamente nada de cuanto forma parte de ella—, es algo que ninguna religión, y que ninguna filosofía, pueden soportar. La religión cree que sus dioses son reales. Y los filósofos creen igualmente que sus relaciones de ideas son también reales, con todas sus ficciones, como el *Leviatán* de Hobbes, el *motor perpetuo* de Aristóteles, el *Demigurgo* de Platón, la *Sustancia* de Spinoza, el *Espíritu Absoluto* de Hegel, o incluso el *Ego Trascendental* del propio Bueno, por no hablar del *Dasein* de Heidegger, el *Superhombre* de Nietzsche o el mismísimo *Inconsciente* de Freud, y por supuesto el *Dios* de Tomás de Aquino. No hay filósofo que no se haya inventado una ficción descomunal en torno a la cual haya puesto a girar su filosofía, creyendo ciegamente en la operatoriedad y realidad de esa ficción. Frente a todo esto, no podemos olvidar cómo Borges convirtió a la filosofía en el terreno de juego de la literatura. Téngase en cuenta que la religión inventó la fe para preservar su mentira, mientras que la literatura ideó la ficción para no tener que suscribir esa mentira promovida por la religión. La literatura no cree en sus ficciones. La religión y la filosofía, sí. Y creen, además, ciegamente. Por eso afirmo que la literatura nace con la ficción. En ella está su génesis, una génesis que, esencial en toda obra de arte, ha preservado siempre a la literatura ante todas las demás formas de expresión humana, y en particular la ha preservado contra la religión y contra la filosofía.

El concepto de ficción se define en su obra como parte de la realidad que, según el criterio de operatoriedad, es aquella materialidad formal que existe estructuralmente. ¿Por qué no es operatoria?, ¿en qué modos es posible ejecutarla?

No es operatoria porque su existencia es exclusivamente de naturaleza estructural, y sólo puede ejecutarse estructuralmente, es decir, dentro de la estructura de la obra de arte. Yo puedo construir un personaje de ficción, pero no podré nunca tener un hijo con Dulcinea, porque Dulcinea, que es un personaje de la ficción cervantina, sólo existe estructuralmente en una obra de arte literaria, el *Quijote*, y no fuera de ella. Dulcinea no puede salir de esa obra literaria, es decir, no puede «operar» fuera de la ficción.

La *Crítica de la razón literaria* interpreta la idea de ficción al margen del concepto de verosimilitud, que es una noción aristotélica vinculada a la teoría de la mimesis, como principio generador del arte, según el cual la literatura imita la realidad poéticamente. Para Aristóteles, y para todo el mundo, excepto para quienes sí han comprendido la originalidad de la *Crítica de la razón literaria* en este punto —contraria a Aristóteles y a todos sus seguidores y reproductores—, la ficción es una imitación o reproducción verosímil de la realidad. Yo no hablo de verosimilitud, concepto anacrónico, extemporáneo, y estéril, que debió desaparecer de la Teoría de la Literatura cuando se derrumbó, en el siglo XVIII, la teoría mimética de Aristóteles, yo hablo de operatoriedad, un concepto que tomo de Bueno. Sin embargo, este término de verosimilitud sobrevivió intacto porque quienes derrumbaron el descriptivismo aristotélico, en filosofía, fueron los idealistas alemanes, con Kant a la cabeza, y lo que hicieron fue, simplemente, dar la vuelta a Aristóteles, y preservar la vigencia de lo verosímil. ¿Qué hicieron exactamente? Muy fácil. Allí donde Aristóteles afirmaba que el arte era una imitación verosímil de la realidad, Kant postuló que el arte era una *reconstrucción* verosímil de la realidad *del sujeto*.

El criterio de verosimilitud persiste intacto, pero ahora moviéndose en sentido contrario. Si para Aristóteles el arte era el resultado de la reproducción imitativa, objetiva y verosímil que de la realidad hace el sujeto humano, para Kant el mismo arte es resultado de la reconstrucción verosímil que ahora ejecuta el sujeto



humano, no como intermediario entre el mundo y el yo, sino como artífice de un arte cuya realidad se presenta como un mundo subjetivo, psicológico y personal, fruto de un ego que proyecta sobre ese mundo la realidad de su mente.

Para Aristóteles, la realidad supera la ficción, porque el arte es ficción que imita la realidad y a ella se subordina, verosímilmente, luego no puede ir el arte más allá de la realidad. Para Kant ocurre al contrario: es la ficción la que supera a la realidad, porque la psicología del yo creador ve más allá de los fenómenos y apariencias, y «crea» obras sublimes, cuya ficción alcanza incluso —uso el lenguaje de los idealistas alemanes— verdades reveladoras de la esencia del espíritu de individuos selectos y de pueblos heroicos, etcétera y otras tonterías de ese jaez. Yo no explico la ficción desde la verosimilitud, sino desde la operatoriedad. Porque lo ficticio, al margen de que sea verosímil o no, nunca podrá tener operatoriedad. Jamás podremos cabalgar a lomos de un unicornio, aunque la imagen de un jinete sobre un caballo que ostenta un cuerno recto en mitad de la frente resulte perfectamente verosímil.

¿Qué le responde el autor a quien dude de que en el Quijote se encuentra el genoma de toda la literatura? ¿Cuáles son los hechos que lo evidencian?

Una situación así no es posible, porque yo no respondo a cualquiera ni a cualquier cosa. No dialogo con gente que no conozco. Me comunico, pero no dialogo. Y menos con gente que tiene dudas o problemas. Yo no hablo para convencer a nadie. No tengo intención de convencer a nadie. Hablo para expresar ideas. Lo que yo pienso no depende de lo que piensen los demás. Digo lo que tengo que decir, si es que tengo que decir algo, y adiós. Lo que piense, diga o escriba quien me lea o quien me oiga nunca tendrá respuesta por mi parte, porque, sencillamente, no me importa, no me interesa y no me incumbe. La vida psíquica del prójimo no es mi objetivo. No soy sofista, ni psicólogo, ni psiquiatra. Quede claro: expongo mis ideas para quien quiera usarlas. La opinión del prójimo no me importa.

Cualquiera que lea obras literarias con un mínimo de inteligencia se percata de que en el *Quijote* están contenidas todas las posibilidades de la literatura universal. Si tras haber leído la obra de

Dante, Cervantes, Shakespeare, Goethe, y Dostoievski, por poner como último ejemplo el de un seductor de psicópatas, una persona no percibe las diferencias entre el *Quijote* y el resto de la literatura, entonces es que no merece la pena seguir hablando con ese interlocutor. Una vez alguien me preguntó que en dónde estaba, en el *Ulysses* de Joyce, el genoma literario del *Quijote*. La pregunta me hizo mucha gracia, sobre todo por ser el resultado de una educación literaria completamente aberrante, que aquel individuo, como miles de posibles interlocutores, asumen acríticamente. ¿Pero es que el *Ulysses* de Joyce es literatura? Fue lo que le dije. No perdí más tiempo. ¿Y *El Jarama* de Ferlosio es literatura? Todo eso es una tomadura de pelo. Como el chiste de Augusto Monterroso sobre el dinosaurio que sigue ahí después de que un fulano haya despertado, algo así como «Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí». Si eso es literatura yo soy Lope de Vega. Cuando una sociedad considera que semejante sandunga, y subrayo la palabra *sandunga*, es literatura, entonces es que ha asumido el concepto de literatura propio del mundo anglosajón. Si tales cosas son literatura, entonces cualquier soneto de sor Juana Inés de la Cruz es una antología de 14 microrrelatos, y las greguerías de Ramón Gómez de la Serna son nanonovelas creacionistas del siglo XX. Hablar en tales términos es hacer una caricatura de la literatura y de la teoría de la literatura. Es como el chiste: la primera vez hace gracia, la segunda es una tontería.

«Lo operatorio es previo a lo inteligible». ¿Podría sintetizar los contrastes y las diferencias entre los conceptos homo faber y homo sapiens y qué importancia conceptual y operatoria contienen dentro de la Crítica de la razón literaria, según el sistema de pensamiento de Gustavo Bueno? En 1994 dedicó una primera monografía al concepto de transducción, crucial en su obra, definido como 'ser humano o sujeto operatorio que ejecuta el acto de la transducción', esto es, que interpreta para otros, a diferencia del lector, que interpreta para sí. Como intermediario corpóreo y operante, el transductor o crítico 'pretende', de forma objetiva, condicionar las posibilidades de recepción del discurso literario. En suma, ¿cuál es el alcance y la trascendencia de esta noción aplicada a la literatura y a la interpre-



tación gnoseológica de los materiales literarios (autor, obra, lector y transductor)?

Gustavo Bueno establece una contraposición muy importante entre los conceptos de *homo faber* y *homo sapiens*: es la diferencia entre el hombre que piensa y el hombre que construye, el intérprete y el transformador, el filósofo y el científico. Para Bueno, como todo el mundo sabe, las ciencias son construcciones. Más concretamente: son construcciones operatorias, construcciones capaces de generar nuevas construcciones, nuevas transformaciones de la realidad intervenida por el ser humano. El hombre que construye es más valioso que el hombre que, simplemente, piensa. Por eso lo operatorio, lo que construye y transforma, es previo a lo inteligible, pues conocemos las cosas en la medida en que las construimos, las transformamos, las operamos. La ciencia no es un acto de pensamiento. La interpretación literaria no puede ser un acto de pensamiento: no basta pensar para analizar la literatura, hay que publicarla, difundirla, oponerse a otras construcciones literarias, ganar batallas judiciales, extenderse política y geográficamente, imponer lenguas útiles frente a lenguas inútiles, destruir mitos como el de la cultura, disponer de medios para no disolverse en trampas políticas de potencias extranjeras, etcétera. La literatura es una prolongación de la política, como en su campo respectivo lo es la guerra, el deporte o la economía.

El concepto de transducción sintetiza, de hecho, las transformaciones literarias. No basta el autor ni la obra, ni el lector. Se necesita algo más: se necesitan las operaciones de transformación y de transmisión de los hechos literarios, y esto sólo puede hacerlo un transductor, es decir, alguien dotado de saberes y de poderes para imponer ante terceros y sobre terceros una determinada interpretación literaria, que siempre habrá sido resultado de operaciones previas, con frecuencia muy complejas y sofisticadas, y que habrán requerido estructuras científicas y materiales de una enorme envergadura: Universidades, editoriales, prensa, publicidad, política, Estado, policía, ejército, jueces, y hasta la guerra cuando sea necesario, etcétera. La literatura culmina en la transducción, que es un constante reinicio de interpretaciones y transformaciones de los materiales literarios, transmitidos y transformados históri-

ca, política y geográficamente. La formación de transductores es absolutamente imprescindible para preservar los conocimientos y las operaciones esenciales de una literatura y de una nación. Ya he dicho antes que no podemos ni renunciar a una interpretación científica de la literatura —porque algo así es de impotentes gnosológicos, o simplemente de necios—, ni permitir que potencias extranjeras gestionen la interpretación científica de nuestra propia literatura —esto último es lo que han hecho, de forma vergonzosa, nuestras élites académicas y universitarias—. La Hispanosfera debe formar transductores competentes para enfrentarse a las potencias foráneas.

Conforme al criterio que se sigue en su obra, las lenguas son tecnologías, son operatorias y progresan a la par que las ciencias. Este hecho se contrasta con la noción de cultura imperante en muchas de las teorías literarias. Esta obra está escrita en español, una de las tecnologías más potentes que, entre nativos y usuarios, hablan más de 600 millones de personas, un idioma que además dispone de una filosofía y una literatura portentosas. Teniendo en cuenta su afirmación: «sólo las lenguas útiles permiten al ser humano hacerse inteligible», ¿qué ofrece la tecnología del español a través de su sistema teórico, crítico y dialéctico, frente a otras tecnologías en favor de la ciencia literaria?

Lo primero que debería ofrecer una tecnología como el español, en tanto que lengua hablada actualmente por 600.000.000 de personas, incluidos nativos y estudiantes, es inteligencia, y una exigencia del conocimiento de todo aquello que, desde la historia, el derecho, la música, la literatura, la lingüística, la filosofía, la política, las tecnologías y las ciencias ha hecho posible algo tan poderoso como es el español, un idioma cuyas posibilidades expresivas resultan incom bustibles. El español es a la vida humana lo mismo que la música al arte: una exigencia de inteligencia. Lo primero que exige una lengua a un hablante es un mínimo de inteligencia y un máximo de conocimientos. El español es una tecnología que exige mucha inteligencia y muchísimos conocimientos. ¿Son capaces los hablantes de hoy de adquirir esta formación para adentrarse profesionalmente en todo cuanto una lengua como el español les ofrece? No hace



mucho un individuo «tradujo» (pongan comillas a esto, por favor), al parecer, el *Quijote* de Cervantes al español actual. Evidentemente, se trata de una broma entre cínicos para hacer negocio entre editores, por una parte, e ignorantes, por otra. La nesciencia es muy rentable. Las lenguas inútiles no sobreviven. España vive hoy un espejismo motivado por los nacionalismos internos, estimulados por la ingeniería de la globalización anglosajona para disolver la Hispanidad. El futuro de las lenguas nacionalistas es el fracaso más absoluto, sobre todo por un hecho fundamental: son lenguas que carecen de recursos humanos. No hay hablantes para ellas. El hundimiento demográfico condena a muerte la supervivencia de lenguas inventadas por grupos nacionalistas, cuyo objetivo es reducir a la población que se deja intervenir por estas creencias en la reserva de un tercer mundo semántico. Nunca como hoy hemos tenido a nuestro alcance tantas posibilidades para fracasar: la elección de una lengua inútil es una más de estas posibilidades. La libertad de fracaso es la mayor amenaza de nuestro tiempo. El español es la lengua del éxito. Es el idioma de las personas inteligentes. A partir de ahí, cada cual que hable lo que quiera. El fracaso nunca tiene prisa para personarse en nuestra vida. El fracaso de una lengua es el fracaso de todos sus hablantes.

En términos globales, dentro del contexto educativo, especialmente en la docencia de las universidades de humanidades y letras, se ha anulado la investigación científica, donde el conocimiento filosófico de la literatura, la dialéctica y la racionalidad, se han sustituido o suplantado por ideologías gremiales. Ante la ineludible situación de gravedad, le preguntamos, ¿Cómo saldar esa acusada carencia de interés científico y pasividad, sobre todo, por parte del colectivo estudiantil universitario? ¿Cómo enmendar la deuda en la herencia educativa hacia las futuras generaciones, las que serán posibles receptoras de la Crítica de la razón literaria?

De saldar esa falta de interés por el conocimiento ya se encargará la necesidad, y los diferentes jinetes del Apocalipsis de cada tiempo y lugar. Cuando la gente no sabe qué hacer con el conocimiento, hace chistes, memes, tonterías. Cuando esa misma gente necesite el conocimiento para sobrevivir, entonces veremos qué hace. Es decir,

veremos qué sabe hacer y qué puede hacer. Desplegará su catálogo de miserias en tiempos de barbarie. Con su pan se lo coman, si es que tienen acceso a pan.

La *Crítica de la razón literaria* es un libro que se ha concebido y se ha escrito para sobrevivir de espaldas a la universidad y al margen de ella. De la universidad actual no cabe esperar absolutamente nada. En materia de letras, es un estercolero, un albañal, una institución necrótica. No hay más que verla. No tiene ningún futuro posible. Pregúntele Vd. a los profesores de universidad con hijos a qué universidad llevarán a sus hijos a estudiar. No sabrán responderle. Pero cada vez que les haga esa pregunta, se echarán a temblar. Porque conocen el fecaloma en que trabajan.

La gente tendrá que educarse y formarse fuera de la Universidad. El éxito de la formación universitaria ha sido el éxito de un autodidactismo encubierto. Las futuras generaciones tendrán que apañárselas, agudizar el ingenio y sobrevivir mediante formas de trabajo insospechadas e inéditas. El futuro, además, no estará gestionado por Occidente, sino por China, y eso supone una incertidumbre en cierto modo terrorífica para quien tenga que sobrevivir bajo tales condiciones políticas. Estamos en el final simultáneo de varios ciclos: termina la paz de la política implantada tras la Segunda Guerra Mundial, termina el poder de la hegemonía protestante, creciente desde finales del siglo XVIII, termina el poder de una religión como la católica, que ha preservado secularmente una forma de razonar que, discutible o no, resulta para nosotros más «familiar» —digámoslo cínicamente— que las intenciones políticas procedentes de Asia, y, sobre todo, se derrumba el poder de la democracia como forma de organización política. Lo que salga del agotamiento de todo esto es algo que yo prefiero no ver. No sé cómo una obra como la *Crítica de la razón literaria* podrá sobrevivir bajo tales condiciones. Tampoco me importa. La escribí porque me lo pidió el cuerpo, porque me dio la gana, para pasársela por la cara a todas esas instituciones que dicen que subvencionan la investigación, y todas esas patrañas. Yo no necesité, para escribir esta obra, más que tres cosas, además de la salud personal, que es imprescindible siempre (la salud es el lujo de la vida): un ordenador portátil, la obra de Gustavo y los libros que tengo en casa, que son bastante pocos, dicho sea de paso, y todos de literatura.



La Teoría de la Literatura no me interesa para nada. Entre otras cosas, porque la Teoría de la Literatura no está en los libros de teoría literaria, sino en las obras literarias.

Conclusiones

Verum factum est

Llegados al término de esta entrevista, tanto en lo personal como en lo profesional, esta obra nos ha supuesto una irrevocable apertura intelectual junto con un alentado rigor en el ejercicio de la investigación y labor científica. De hecho, enfrentarse a la CRL, no solo es una carrera de fondo “inesperadamente” irrevocable, sino que exige la mirada audaz, la atención perspicaz y el cuidado beligerante frente a lo que actualmente se recita en las universidades de letras como “teorías”. Por lo tanto, agudizar y utilizar el sentido común y/o criterio frente a las acrílicas doctrinas en forma de *kitsch* que se imparten como se venían impartiendo desde lustros atrás, (como si de moneda de cambio se tratara), no será tarea fácil, ni en vano...

No obstante, conocer, estudiar, paladear, contrastar los contenidos, criterios y fundamentos del novedoso programa teórico de la CRL... Exige un acentuado compromiso de preservación, conservación, confección y expansión del conocimiento, no solamente como lectores o intérpretes, sino como contemporáneos del contexto sociocultural en el que nos ha tocado convivir, bien sea en calidad de docente, discente, investigador, académico, crítico literario, escritor, o bien sean personas interesadas por motivaciones e intereses externos al campo de la literatura o de la ciencia literaria.

Ciertamente, en nuestros diálogos sobre la dimensión de esta colosal obra, entre otras cuestiones, se nos plantean varias contrariedades; en primer lugar, cómo es posible que una obra de tal calibre, cuya principal originalidad, como hemos reiterado a lo largo de la itinerancia dialogada, es que está escrita en una potente tecnología que comparten cerca de seiscientos millones de hablantes... No, no es una casualidad... Y que sin embargo, hoy en día esta obra encuentre tantas trabas como desinterés entre los contemporáneos del propio autor, como por parte de las instituciones de cierto tin-

te “endogámico” (acomodados en su sistema de ideas arcaizantes y uso de obras de anquilosada importación), para formar parte del sistema formativo universitario... Nuestro propio criterio nos conduce a reformularnos; que el hecho, de obligada sensatez, será posible cuando las instituciones de tal magnitud estén exentas de pertenecer a un círculo de viciada, doxográfica, ideologizada y moralizante enseñanzas (formas acríicas de construir y expresar un saber), en este caso, contrario al sistema de ideas, cuya base se forja a partir de la lucidez dialéctica y científica y erudición teórica y literaria, atestiguadas así dentro de la CRL.

En segundo lugar, esperamos que el “agudo” lector, a través de esta entrevista, encuentre en este dialéctico sistema de pensamiento un material genuino, crítico, normativo e interpretativo para el estudio o la investigación dentro del campo de la literatura o la ciencia literaria, al menos nos consta que no le dejará indiferente, dado que la CRL, como resaltamos, no solo aporta un marco teórico sin precedentes de cómo se debe hacer o construir una crítica literaria, sino que se sirve de una filosofía (el MF de Gustavo Bueno) y de una ciencia para edificarla. Por lo tanto, La Literatura aquí se interpreta y se comprende de forma racional y científica, donde los materiales literarios (autor, obra, lector y transductor) son el punto de apoyo y la clave para poderlos analizar desde una *paideía*, es decir, desde una educación críticamente científica y sistemáticamente racionalizada. Por consiguiente, es una obviedad apreciar que la CRL no sólo ofrece instrumentos precisos de análisis de las disciplinas literarias, sino que además abre nuevas vías, reseña e insiste en algunas ideas de un modo esencial y constitutivo, donde las cuales se articulan desde criterios científicos (filología, lingüística, antropología, sociología...). Logros que se abren camino a través de la dialéctica, el rigor y la distancia hacia lo preexistente (teorías o pseudoteorías ortodoxas), logros que se recopilan en una obra heterodoxa sin precedentes, una obra sin oponente ni rival que se precie hasta el momento; un *Quijote* en manos temblorosas de una sociedad... tal vez desprovista de herramientas racional y críticamente comprometidas...

Y, en tercer y último lugar, vaya por delante nuestra atención y absoluta gratitud para el artífice de esta coetánea e inconmensurable *Crítica del Racionalismo Literario*. A nuestro juicio, un hito del

**Interpretextos**

27/Primavera de 2022, pp. 63-88

cual somos testigos y al cual nos sumamos en su esencial y necesaria difusión y recomendación.

La literatura es un desafío a la inteligencia humana
(Jesús G. Maestro).

Recepción: Junio 25 de 2021

Aceptación: Septiembre 08 de 2021

María Calle Bajo

Correo electrónico: mariacallebajo@gmail.com

Española. Máster internacional para profesores en Lengua y Cultura españolas | Filología Hispánica, Universidad Pontificia de Salamanca, España. Investigadora independiente. Líneas de investigación: construcción, crítica y teoría literarias y en la enseñanza del español como lengua extranjera.

Fernando Salazar Torres

Correo electrónico: fernandosalazar@escueladeescritores.com

Mexicano. Doctor en Literatura Hispanoamericana por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México. Actualmente labora en la Escuela de Escritores (Madrid, España) así como en el PEN Club, México. Línea de investigación: teoría y crítica literarias, poesía moderna, poesía contemporánea y literatura medieval.



Título: Bici (fragmento) | Dara Alonso Arana

Periodismo musical: ¿Cómo escribir crónicas de conciertos?

Abraham García González
Universidad de Colima / Imagen TV

Resumen

El presente artículo presenta una propuesta de elementos formales para abordar, desde la escritura, la crónica de conciertos, uno de los géneros practicados por periodistas musicales y que no cuenta con un manual disponible para consultar. El artículo también señala las diferencias y afinidades entre la labor de periodistas y críticos con especialidad en música.

Palabras clave

Periodismo musical, crónica, conciertos, música, crítica.



Título: Flores 2 (fragmento) | Dara Alonso Arana

Musical Journalism: How to Write Concert Chronicles?



Abstract

This article presents a proposal of formal elements to face, from the perspective of writing, the chronicle of concerts, one of genres practiced by musical journalists and which has no manual available for them to consult. The article also points out the differences and similarities between the journalists' work and the work of critics specialized in music.

Keywords

Music journalism, chronicle, concert, music, critic.

Introducción

Una de las peores razones por las que a una persona que ejerce el oficio de periodista se le puede descalificar es por incompetencia; es decir, por no dominar bien el tema a informar desde su medio. De ahí que surja la necesidad por especializarse en alguna área del acontecer público.

Es así como aparecen periodistas que manejan información específica, como es en deportes, quienes hablan a profundidad sobre atletas, olimpiadas y mundiales de fútbol, pero no lo hacen sobre campañas electorales, el producto interno bruto ni las artes plásticas; se ciñen a su área de especialidad y profundizan en ella desde los géneros periodísticos que manejan y desde el formato del medio donde operan, sean audiovisuales o escritos, en físico o en línea.

No obstante, cuando el área de especialización del periodismo es la música, hay cierta tendencia a llamarles críticas y críticos de música y no periodistas musicales a quienes —desde el oficio— abordan este rubro del acontecer público. Se debe en parte a que en el periodismo existen juicios de valoración, a través de los géneros de opinión.

Hay muchas aristas para abordar la música desde el periodismo, como hablar del lanzamiento e impacto de algún álbum, entrevistas con intérpretes y creadores, listas de popularidad, cuantificación de escuchas de canciones en plataformas digitales y, desde luego, los conciertos, que es uno de los focos principales que atañe al presente texto.

Los géneros periodísticos con los que se puede abordar el acontecimiento de un concierto son la noticia y la crónica, y desde esta última se puede tratar con mayor amplitud, ya que ahí se puede desarrollar el rasgo informativo de la noticia, pero también añadir ese aspecto literario de que se está contando una historia.

Sin embargo, al no ser el periodismo propiamente una ciencia social, ya que se trata de una labor más empírica y práctica, con base, desde luego, en valores éticos, como son el respeto a la vida privada; es también una disciplina que se perfecciona en el quehacer diario y, a pesar de que existan manuales de periodismo como el



de Eugenio Castelli (1993) o Carlos Marín (2003), éstos no suponen un “ABC de cómo escribir crónicas de concierto”.

El presente artículo se desprende de la tesis *Periodismo musical: Una propuesta metodológica para escribir crónica de conciertos* (García González, 2017), misma que presenta elementos de forma para escribir crónicas de concierto, no como una ley o fórmula para que periodistas puedan escribir crónicas de esta naturaleza, sino que aborda el tema desde una reflexión de lo que es el periodismo musical, el campo de la música, los aspectos de los conciertos y la crónica como género periodístico y literario, para cerrar con una reflexión que contesta la pregunta ¿cómo escribir crónicas de concierto?

El periodismo musical

Es un rubro especializado del oficio, donde también deben prevalecer valores como la ética y el respeto por la vida privada, forma parte del campo del periodismo cultural, que abarca todas las artes, los usos y costumbres sociales y, de acuerdo con María J. Villa (2000), peca o goza de no tener un área laboral totalmente delimitada ni específica.

El campo del periodismo cultural no es uniforme ni en el contenido ni en su aspecto formal, como así tampoco con respecto a la naturaleza de sus públicos. Podría considerarse como tal una revista literaria de pequeña circulación, una revista que aborde recortes temáticos, colecciones fasciculares o los suplementos de los periódicos, tanto los dirigidos a los públicos amplios o restringidos, especialistas o profanos (Villa, 2000).

Así, pues, el periodismo musical se desprende y surge como rama del periodismo cultural, se afina y profundiza, se especializa en ese campo del acontecer público como una exigencia de un público cada vez más sectorizado y por la necesidad de los medios de tratar temas con mayor profundidad en los contenidos, como afirma Villa (2000).

Al parecer, entre la crítica y el periodismo musical hay mínimos matices de diferenciación; la primera siempre debe tomar una postura basada en la argumentación para determinar por qué la música

con cierta estética sonora es buena o mala, para después dejarla de manifiesto, divulgarla y universalizarla. Por su parte, el periodismo musical debe hacerse sin pretender enjuiciar aquello que pueda ser buena o mala música. En ambos casos, ya sea en artículo, reseña, crónica, semblanza o entrevista, llevará su impronta personal.

La especialización en el oficio no sólo es sobre la música, también incluye aquellas aristas que existen en dicho campo; por ejemplo, la identidad de la gente confluendo en torno a determinado estilo, la significación que puede tener algún acontecimiento, el impacto y perfil de determinado intérprete o grupo, incluso las innovaciones tecnológicas afines. Como se aprecia, esta área del periodismo es más amplia que sólo determinar lo que musicalmente es bueno o malo.

Para ejercer el periodismo musical es fundamental tener gusto por todos los estilos y géneros, ya que —aunque existan preferencias por ciertos intérpretes, compositores, grupos, piezas, estilos y géneros— resulta indispensable tener apertura o disposición para brindar un desempeño imparcial y dar voz objetiva a los músicos y sus expresiones artísticas.

La música

Según el economista francés Jacques Attali (1995), aparece como uno de los rasgos más fáciles de percibir y más complejos de analizar en la cultura, en una reflexión que realiza en *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*, sostiene:

Hasta el siglo XVIII, la música se funde en la totalidad. Ambigua y frágil, en apariencia menor y accesorio, ha invadido nuestro mundo y nuestra vida cotidiana. Actualmente es inevitable, como si un ruido de fondo debiera cada vez más, en un mundo que se ha vuelto insensato, tranquilizar a los hombres (Attali, 1995: 11).

Y manifiesta que es un espejo de la sociedad:

Mozart o Bach reflejan el sueño de armonía de la burguesía mejor y antes que toda la teoría política del siglo XIX. [...] Joplin, Dylan o Hendrix dicen más del sueño liberador de los años sesenta que ninguna teoría de la crisis (Attali, 1995: 14).



Mientras que el violinista y compositor Simón Tapia Colman (s.f.) asevera, en *Cultura musical. Parte tercera*, que son infinitas las definiciones hechas sobre lo que es la música: “son pocos los que se han dedicado a desentrañar el misterio de la música, y muchos los que han dedicado al ‘hecho’ de la música gran parte de su intelecto y de su vida” (p. 63).

Tapia Colman (exdirector del Conservatorio Nacional de Música de México), desde su postura de músico y pedagogo cita a varios pensadores para aterrizar su definición de música en algo nada concreto:

El inefable Hilarión Eslava (musicólogo) dice que la música es: “El arte de bien combinar los sonidos con el tiempo” y (Jean Jacques) Rousseau afirma que la música es “el arte de combinar los sonidos de una forma agradable al oído”. Según san Agustín, “la música es el arte de mover bien los sonidos y los ritmos”; (Emile) Littré: “Ciencia o empleo de los sonidos que se denominan racionales, es decir, que entran en una estructura denominada escala”; en el siglo XVIII, afirmó (Gottfried) Leibnitz: “La música es un ejercicio de aritmética secreto para el alma, que no sabe cómo definirse” (Tapia Colman, s.f.: 64).

Sin embargo, al menos podemos pensar en la música desde tres vertientes claras: como una expresión artística, como un eje social de interacción y como una industria económica.

La música como expresión artística

En *Aproximación a la música* (1970), Manuel Valls Gorina define que es el sonido organizado dotado de una carga de significación.

La “significación” puede ser, según los casos, captada solamente por un reducido grupo de iniciados y, por tanto, lo que para éstos es música no lo será para otros. Por consiguiente, conviene conceder un margen de elasticidad al concepto emitido y aceptar que la “organización sonora” puede obedecer a las más diversas sugerencias o programas, que no siempre serán universalmente inteligibles. Pero no por ello tal organización dejará de ser música (Valls, 1970: 20).

Lo anterior lo afirma debido a que la cultura de Occidente tiene diferencias en su sistema de concepción musical (la notación) respecto a las culturas de Oriente (las ragas de la música hindú, por ejemplo)

o de África (que tiene afinaciones percutivas); pero también se puede vincular con el hecho de que existen diferentes tipos de música, entre otras, la académica (o culta) y la popular, que supone una infinidad de vertientes de las que se podría hacer un árbol genealógico que explicara influencias y mezclas con otros tipos de música.

La música como eje social de interacción

Para escuchar música es necesario tener el gusto de hacerlo y la preferencia por cierto tipo de música; de alguna manera, ya es una opinión o un reflejo de quien la escucha, de su contexto en el que se desarrolla, de sus costumbres, educación y hasta, ¿por qué no?, de sus prejuicios. Es un reflejo del bagaje personal, particular y único.

Porque hay quienes prefieran escuchar la música suave del saxofonista Kenny G y otros opten por *Black Flag* (banda de *hardcore punk*) con su sonido estruendoso, para conseguir, quizás, el mismo efecto: el confort de la identificación.

En *La música como práctica significativa en los colectivos juveniles*, Priscila Carballo Villagrana (2006) comenta que la música ha sido parte de procesos colectivos tanto de rituales fúnebres como para la fiesta; y añade: "Además, la música ha tenido siempre un alto valor político asociado a las ideas dominantes o contraculturales de belleza y calidad artística" (Carballo, 2006: 170).

En el mismo artículo, la autora hace trabajo de campo con grupos juveniles de barrios del sur de San José, Costa Rica, y advierte lo mucho que están arraigados a la música *reggae* y al *ska*, al grado de autodenominarse *raggas*. Comienza su investigación partiendo de la idea de que:

La música permite el encuentro de las personas y es un eje social de interacción que hace posible la construcción de escenarios diversos, por ejemplo, las salas para bailes y conciertos, o bien, espacios más privados como las fiestas en casas o encuentros de pequeños grupos, en que las personas convergen para compartir experiencias y visiones (Carballo, 2006: 170).

Según comenta, la música *reggae* y *ska* es, entre la comunidad juvenil de estudio, un espejo donde se ven reflejadas sus emociones y vivencias a través de las letras de las canciones, y es una cueva que



les da cobijo para no sentirse solos en medio de la sociedad, ya que colectivamente se convierten en una suerte de tribu, donde comparten rituales y sentidos, como lo es el baile. De algún modo, la música da un sentido de pertenencia.

La música como industria económica

La música no se escapa del capitalismo y, por tanto, es —además de una expresión artística y un eje social de interacción— una industria económica en la que participan productores y consumidores en dinámicas de interacción en las constantes reformulaciones actuales. En este caso, según Bourdieu y Wacquant (1995: 24) es:

Un campo [que] puede definirse como una red o configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Estas posiciones se definen objetivamente en su existencia y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes, ya sean agentes o instituciones, por su situación (*situs*) actual y potencial en la estructura de distribución de las diferentes especies de poder (o de capital) —cuya posesión dentro del campo— y, de paso, por sus relaciones objetivas con las demás posiciones (dominación, subordinación, homología, etcétera).

En *Creación, socialización y nuevas tecnologías en la producción musical*, Julián Woodside y Claudia Jiménez (2012: 92) convienen en llamar *nodos* a esos puntos de conexión.

Los nodos pueden ser encarnados tanto por personas como por medios de comunicación, disqueras u otro tipo de organismo relacionado con el campo de la producción y circulación musical. Estos nodos funcionan mediante vínculos que se crean y fortalecen a partir de dinámicas de cooperación y colaboración entre actores que desempeñan diversas actividades relacionadas con la música.

De acuerdo con los mismos autores, hay tres tipos de sujetos principales que participan en estas dinámicas: las mentes maestras, los operativos y los simpatizantes.

Las *mentes maestras* son las personas involucradas con la creación de la música, desde la concepción, la composición y la grabación, hasta el producto final que adquiere el escucha: “Se

encuentran agrupados los músicos, los sellos digitales, los sellos independientes, disqueras transnacionales, colectivos de músicos y productores” (Woodside y Jiménez, 2012: 97).

Los *operativos* son quienes hacen posible la vinculación entre la obra musical con el público, a través de infraestructura de diversos tipos: “En este grupo se ubican los medios de comunicación, los promotores, los festivales y los foros [...], así como las tiendas de discos físicos y en línea” (Woodside y Jiménez, 2012: 97).

Los *simpatizantes* son el público receptor de las obras musicales. Con el uso de las redes sociales, ya no son sólo aquellas personas que consumen determinada música o que son seguidores de tal o cual músico, también son parte activa del proceso de su difusión mediante redes como Facebook y Twitter, donde establecen una relación mucho más directa con el músico. “Se encuentran entre los límites de ser consumidores tempranos y ser participantes activos en el proceso de difusión” (Woodside y Jiménez, 2012: 97). Además, la existencia de los blogs permite que el público mismo se convierta en un nicho informativo, al compartir sus experiencias y descubrimientos musicales.

Cabe decir que Internet, con las redes sociales, los blogs y los canales de video, se ha convertido un fuerte eje de interacción social donde los sujetos del campo musical producen redes en las que comparten, colaboran, generan estrategias creativas y hacen circular la música de manera remota, a través del *crowdsourcing*,¹ de modo que ya no importan las particulares condiciones de cada persona, sino el trabajo en sí o el producto terminado. Howe (2008: 13) asegura que el *crowdsourcing* tiene la capacidad de formar un tipo de meritocracia perfecta.

Los conciertos

Cuando se habla de concierto o de lo que se entiende como los sinónimos de recital, *show*, tocada o *toquín*, se habla de una “función de música en que se ejecutan composiciones sueltas”, tal como lo

1 “Contrario a la distópica visión de que el Internet sirve principalmente para aislar a la gente una de otra, el *crowdsourcing* usa la tecnología para fomentar niveles de colaboración sin precedentes e intercambios significativos entre personas de cualquier contexto o locación geográfica imaginable” (Howe, 2008: 14).



define la Real Academia de la Lengua Española. Para Hernández (2007), el concierto puede entenderse como un acontecimiento debido a que se trata de un evento irrepetible.

Todavía el único escenario posible para la reproducción de la música es el momento en el que se realiza el arte (de la música) por medio de la interpretación. El lugar en el que se dan cita los compositores, los críticos, los intérpretes y el público (Hernández, 2007: 11).

De acuerdo con el *Diccionario Enciclopédico de la Música* (DEM, 2008: 354), el concierto es una “interpretación musical realizada para un público, generalmente por un número relativamente grande de instrumentistas o cantantes; para las ejecuciones a cargo de solistas o grupos pequeños se prefiere el término recital”.

Los conciertos, entendidos como un acto público, surgen a raíz de la aparición de la clase media en la sociedad inglesa, en un contexto donde ya es posible para la gente ir a escuchar música sin que ésta tuviera nexos con la monarquía o con la iglesia. Fue hasta la segunda mitad del siglo XVIII que “los conciertos se volvieron eventos más grandes y se hicieron más regulares por toda Europa” (DEM, 2008: 355), y hasta el siglo XIX permanecieron bajo el mecenazgo de la aristocracia. “Los compositores que deseaban presentar conciertos —como Mozart y Beethoven lo hicieron en Viena— tenían que encontrar patrocinio antes de poder llegar a un público. No obstante, esta responsabilidad cambió gradualmente” (*Ibidem*, p. 356), hasta que se hizo generalizada la formación de patronazgos para presentar conciertos con fines de lucro.

Desde el siglo XIX apareció la figura del músico que generaba alta expectación, particularmente de quien se forjaba una reputación con presentación tras presentación, volcando la atención del público desde antes de escucharle o de que tocara una nota. Hablamos de la figura del virtuoso. “En la década de 1820, cuando (Franz) Liszt y (Niccolo) Paganini comenzaron la internacionalización de sus vidas profesionales, el fenómeno del virtuoso itinerante le añadió un nuevo sabor al ámbito de los conciertos” (DEM, 2008: 356).

Hoy en día se realizan conciertos masivos con patrocinios o subsidios que no tienen el fin de lucrar, como los que organizan de-

pendencias estatales y empresas privadas; otros son orientados al entretenimiento, con o sin patrocinios, y son bastante redituables, con dividendos millonarios.

Otro tipo de conciertos son los gestionados por colectivos independientes y músicos que aceptan una gira con pocos recursos. Dichos colectivos brindan lo esencial al músico o grupo, como los requerimientos técnicos y de logística, un lugar para dormir y alimentos. Por lo general, son conciertos de costo bastante accesible para el público y lo recaudado va a las manos de los músicos para solventar gastos de la gira, como transporte (gasolina y cuotas de carretera, etcétera). A veces, los músicos que trabajan así obtienen honorarios, pero por lo general no ganan nada en términos económicos.

En cuanto a foros para conciertos, “aunque se lleve a cabo en un auditorio diseñado *exprofeso*, el concierto está recuperando su carácter misceláneo del siglo XVIII” (Hernández, 2007: 12), y no es imprescindible que se realicen en salas tradicionales. En la década de 1960, el concertista italiano Luigi Nono comenzó a dar presentaciones en fábricas con el fin de encontrar público entre la clase obrera:

No es una condición imprescindible que los conciertos se lleven a cabo en salas de conciertos. Los conciertos en iglesias y teatros o al aire libre, tienen una historia continua y pueden llegar a públicos que normalmente se sienten intimidados por la formalidad y las rígidas costumbres de clase media de las salas de conciertos tradicionales. Para encontrar un público nuevo en la clase obrera, Luigi Nono comenzó a dar conciertos en las fábricas italianas en la década de 1960 (DEM, 2008: 357).

Cabe reiterar que en la actualidad hay conciertos de infinidad de tipos de música y se realizan a pequeña, mediana y gran escala en cuanto a términos económicos, logísticos y de publicidad; por lo general se trata de la presentación de un músico o grupo de músicos, pero también existen festivales que consisten en una gran pasarela de solistas y grupos.

La tecnología también se ha puesto al servicio de los conciertos y es común que la gente se entere a través de las redes sociales sobre qué concierto se ha de realizar, la fecha y lugar, e incluso que



genere discusión al respecto. Existe el *streaming* o transmisión de un concierto en directo (en tiempo real) por Internet; un caso notable es el que dio el grupo Metallica en la Antártida, el 8 de diciembre de 2013, único concierto que se ha dado en aquella región y del que se tiene registro.²

De acuerdo con el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile, los conciertos son un espacio de encuentro entre una manifestación musical y el público para compartir un rito contemporáneo. Esta noción de *rito* la consideramos relevante, ya que habla de la interacción y la convergencia entre público y músicos, y tiene que ver con los usos y costumbres que se generan.

Como señala Hernández (2007: 11), en la historia de los conciertos “poco a poco se consolida el uso de programas de mano y se pulen normas sociales como saber en qué momento aplaudir y qué vestimenta utilizar”; pero no sólo es eso, Daniel Salerno (2005) analiza, en *Cuarenta dibujos ahí en el piso: Músicos y público en los conciertos de rock*, el denominado *rock chabón* desde una perspectiva sociológica, y usa el término coloquial argentino *aguante*³ en esta clase de conciertos, que connota empatía e identificación con algo, en contraposición a un tercero.

Así, Salerno se encuentra de pronto en un concierto del grupo Los Jóvenes Pordioseros, entre una multitud que canta con emoción y fervor y que pone mantas frente al escenario con leyendas como: “Somos de los barrios marginales de Lugano 1 y 2” o “Jóvenes pordioseros es algo que los *chetos*⁴ no pueden entender”, o que articulan cánticos a coro que se refieren a la policía, a la milicia o al Estado como un antagonista:

2 *La Nación* (2013) Publicado el 12 de septiembre. Recuperado de: <http://www.lanacion.com.ar/1646017-el-concierto-silencioso-de-metallica-en-la-antartida>.

3 “En los usos coloquiales y cotidianos aguantar significa resistir, soportar; *hacer el aguante* quiere decir resistir al otro o acompañar a alguien en una circunstancia adversa. El aguante es una noción que designa a un conjunto de prácticas y representaciones basadas en la resistencia colectiva frente al otro. El aguante implica una resistencia al dolor y a la desilusión que no conlleva a una rebelión abierta, aunque, a través de ciertos elementos trágicos y cómicos, articula una serie de posibles transgresiones” (Salerno, 2005).

4 Palabra de uso coloquial en Argentina que se usa como adjetivo despectivo a las personas con altos ingresos económicos.

Este repertorio de cánticos permite leer lo que Yonnet (1985) denomina “despolitización activa”. Es decir, “oponerse a un orden establecido, ignorando también a sus instituciones tradicionales, no participando en ellas” (Salerno, 2005).

Y sostiene que los músicos a partir del uso de la palabra y más gestos en los conciertos pueden generar una “relación de simetría” entre ellos y el público “al proponer una identificación entre las subjetividades de ambos”.

Como cierre del apartado, entendemos que además de ser un acontecimiento único e irrepetible donde se realiza en directo el arte de la música, los conciertos son un acto social que pueden aglutinar y cohesionar las subjetividades (ya sean estéticas, políticas o ideológicas) entre público y músicos. A partir de lo leído, sin embargo, causa dudas lo que dice Jacques Attali (1995: 175) respecto a que la música en los conciertos:

Se ha vuelto un pretexto para la afirmación de la cultura y no una forma de vivirla. La sociedad encuentra ahí entonces la necesaria persistencia de la puesta en escena de lo político en donde los espectadores reconocen, sobre el escenario y en la sala, la imagen de ellos mismos y la legitimación de su poder.

En *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*, apartado “Los conciertos del poder”, Attali (1995) expone la música desde una postura económica, y hace pensar que todo aquello que dice Salerno, de la identificación y convergencia de subjetividades entre músicos, audiencia y aquello del aguante, podría ser sólo una simulación o una representación de algo que no puede darse fuera de la sala del concierto. Después de todo, estoy de acuerdo con Hernández (2007: 33) quien señala que para un concierto es más útil entenderlo como un acontecimiento, “como un evento irrepetible. Según Asensi, un acontecimiento es unicidad empírica irremplazable e irreversible y por ello nunca se puede convertir en un signo”.

La crónica y sus antecedentes

La periodista Natividad Abril Vargas comenta en *Información interpretativa en prensa*, que la crónica, como género periodístico, tiene un carácter elusivo: “Al parecer, es en la certeza de la duda —ese



terreno de nadie— donde la crónica periodística encuentra su lugar más cómodo”, y añade que hay dificultad para ubicarla de manera fija en alguno de los géneros informativos, opinativos e interpretativos, por lo que la califica como de índole periodístico ambiguo: “Si por algo se caracteriza la crónica es precisamente por su aparente ambigüedad cuando se trata de ubicarla como género periodístico” (Vargas, 2003: 89).

Según los puntos de vista, la misma autora señala que hay quienes sitúan a la crónica entre los géneros opinativos y otros, la gran mayoría, incluida ella, en los interpretativos, y establece tres especificaciones que se entenderán como algunos de sus rasgos definitorios (Vargas, 2003: 90-98):

- Informar es el primer objetivo —no el único— de la crónica.
- La función de toda crónica que haga gala de su nombre debe concertar con acierto la información con la explicación, la interpretación y la valoración.
- Es impensable en la crónica utilizar, como en la noticia, el esquema de interés decreciente de la pirámide invertida. Anularíamos su razón de ser. Sin embargo, tampoco se pueden establecer modelos fijos o cerrados acerca de cómo debe ser una buena estructura de crónica.

Para Vargas (2003: 91), la crónica es la “narración de un hecho noticioso, seguido presencialmente, desde un punto de vista y estilo personales, combinando datos informativos con elementos de interpretación y valoración”.

En *Lenguajes periodísticos* (2003), Alberto Dallal habla también sobre la ambigüedad de la crónica como género periodístico, pero deja de manifiesto que, debido a las formas con que se realiza, y a las características que tiene, la crónica es, *cabalmente*,⁵ lo mismo que el reportaje:

En el caso del reportaje, único género periodístico en el que pueden intervenir, acoplándose, las técnicas y estructuras de todos los demás géneros del periodismo, así como procedimientos de otras artes y otras técnicas de investigación,

5 “Si se analizan pormenorizadamente las características de la llamada crónica periodística, caeremos en la cuenta de que se trata, cabalmente, del reportaje” (Dallal, 2003: 129).

podemos hallar sin dificultad las características y cualidades de las antiguas, tradicionales y espléndidas crónicas. De esta manera, resulta evidente que tanto teórica como estructuralmente, para el periodismo contemporáneo la crónica-crónica y el reportaje coinciden en objetivos y procedimientos de elaboración (Dallal, 2003: 133).

Sin embargo, el mismo autor menciona algo que ninguno de los otros autores revisados expone sobre la crónica que no nada más es un género periodístico, sino que es también literario y de profundo contenido histórico:

La crónica es, en realidad, *strictu sensu*, un género literario. Es un género literario porque, en última instancia, al hacer la crónica de lo que les toca vivir y atestiguar, realizan una tarea de investigación previa, poseen una visión de conjunto y tienen además un prurito de trascendencia, no nada más en el lenguaje utilizado, sino también en la actitud que asumen respecto al personaje, fenómeno o acontecimiento (Dallal, 2003: 136).

Así mismo, señala que es:

Aquella historia que se registra y se narra cronológicamente respecto a un espacio y lapso determinados, específicos; se trata de un escenario del cual es testigo el cronista, o sea, aquel redactor o forjador, en imagen o mediante algún medio audiovisual, de esa "historia" o narración (Dallal, 2003: 130).

Para José Luís Martínez Albertos, en *Curso general de redacción periodística* (1991), hay dos tipos de crónica: la que cubre un lugar y la que cubre un tema:

El cronista, en ambos casos, está puesto por el periódico para que cuente lo que pasa en el sector que tiene asignado. En una misma crónica caben diversos temas, porque la unidad de la crónica no es de contenido, sino más bien de marco espacio-temporal (Martínez Albertos, 1991: 351).

El mismo Dallal (2003) comenta que las crónicas como tal existen incluso antes del periodismo que conocemos y son materiales útiles para investigaciones historiográficas. Toma las obras de Bernal Díaz del Castillo y Hernán Cortés, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (2005 [1632]) y *Cartas de relación* (2003



[1866]) respectivamente, como primeros ejemplos de la crónica en México.

Cronistas

Para Dallal (2003), los cronistas de la historia del mundo no han tenido una preocupación por la inmediatez que tanto rige en el periodismo de actualidad, sino que buscan la trascendencia al escribir sobre los acontecimientos para la posteridad: “La palabra ‘cronista’ implica el deseo de que, al cubrir ese acontecimiento, el periodista lo haga de tal manera que permanezca como un registro completo —comentado y certero— para lectores futuros” (p. 136).

El autor cita a Álvaro Matute con su obra *Crónica: Historia o literatura* (1997: 132), quien señala algo parecido:

Un cronista periodístico es aquel que deja en sus páginas un relato fiel de lo que mira, de lo que sucede a su alrededor, de lo que es testigo. Es aquel que quiere evitar que las cosas de su tiempo caigan en el olvido. En ese sentido, es una suerte de microhistoriador (Matute, 1997: 132).

Respecto a que el cronista pueda ser un microhistoriador o alguien que busca vigencia en lectores del futuro, Abril Vargas (2003: 94) refuerza la idea al señalar que: “Se puede decir que a todo cronista —y a toda crónica— anima una vocación informativa que va más allá de ser mero testigo del acontecimiento que se produce en ese momento”.

Podrá parecer muy pretenciosa la labor de los cronistas, pero la autora enumera tres hábitos o requisitos profesionales imprescindibles para asegurar que la tarea del periodista que hace crónica sea eficaz. Aunque la cita textual es muy extensa, por su relevancia considero conveniente incluirla completa:

Conocimiento profundo sobre el asunto del que se informa y, a ser posible, que el tema entusiasme, o por lo menos, interese lo suficiente. La labor del cronista no siempre es grata. A veces se viven ciertos momentos y situaciones difíciles y de gran tensión, por lo que un cierto amor hacia el trabajo que se hace supondrá una inestimable ayuda en la superación de la parte de los sinsabores.

Una completa labor de documentación. Hay que investigar y beber de distintas fuentes para conocer, por ejemplo, si se produjeron acontecimientos similares en otro momento —o en otro lugar—, y también para llegar al fondo de todas aquellas cuestiones relacionadas con los hechos que hoy son materia de la crónica —o serie de crónicas— que se escribe. El dominio de las diferentes circunstancias que giran en torno a la información proporciona datos para entender mejor el acontecimiento, ayuda a contextualizar la crónica y aumenta la capacidad de interpretación y valoración. Fuentes tales como revistas, periódicos, libros, archivos, internet, etcétera, junto al testimonio vivo de personas, enriquecerán el bagaje cultural y personal y también las crónicas.

Saber escoger las fuentes directas. Las fuentes son siempre materia esencial en toda tarea periodística, pero en las crónicas, si cabe, aún lo son más. ¿Por qué? Porque estas fuentes, con sus informaciones y coincidencias, facilitarán el acceso al conocimiento de todos esos entresijos que suelen estar detrás de la noticia y a los que, de otra forma, es imposible llegar. Las revelaciones de las fuentes tienen una repercusión directa y positiva en la calidad y veracidad de la interpretación y análisis de los hechos que se hagan posteriormente. Nos sirven además de gran utilidad —en calidad de declaraciones hechas por terceras personas— para expresar las opiniones y juicios de valor que no puede expresar el periodista como propias por ser materia de artículo de opinión y no de la crónica (Vargas, 2003: 92-93).

Escribir crónicas

Hasta ahora ya hay nociones de qué es una crónica, cuáles son sus antecedentes y cómo son las personas que escriben crónicas; pero, ¿cómo se escriben?, ¿cómo debe empezar un cronista?, ¿qué debe decir?, ¿cómo debe estructurar su texto?

José Luís Martínez Albertos (1991: 350) plantea que es importante que el cronista “se someta a una disciplina mental antes de ponerse a escribir su crónica. Diríamos que esta es una obligación elemental de respeto a los lectores e incluso a sí mismo”, debido a la responsabilidad que implica escribir sobre un acontecimiento del que los lectores se van a informar.



Abril Vargas (2003: 97) recomienda tomar en cuenta los elementos más básicos, quizá ya obvios, pero no menos importantes, de las crónicas a la hora de escribir. “En la elaboración y redacción de una crónica participan, como en todo género periodístico, elementos de escritura, técnicas narrativas, lenguaje y estilo”.

Por su parte, Martínez (1991: 349) retoma las palabras de Augusto Assia, quien dice: “Cada corresponsal tiene su técnica y su procedimiento. Algunos comienzan por hacer copiosas notas, otros trazan primero un borrador y luego lo pasan en limpio, y los más lo escriben directamente, improvisando”.

Vargas (2003: 97) complementa la idea:

El resultado y la calidad final el texto elaborado dependerán de la habilidad del periodista en el manejo de los conocimientos y datos adquiridos, de la capacidad de análisis, de la pericia en combinación de las técnicas narrativas y del uso completo y a fondo de los recursos del lenguaje.

Pareciera muy claro que, para proceder con la redacción, el cronista utiliza los recursos de sus apuntes sobre el suceso (si es que los tomó), sus impresiones, los datos, la documentación que recabó y sus habilidades lingüísticas para escribir; y es que “en la crónica es justamente la impronta personal, la peculiar manera de ser y de contar, la que ‘marca’, antes que otra cosa, el estilo del relato, la narración” (Vargas, 2003:100).

La periodista española recomienda que para escribir crónica hay que usar un lenguaje y tono adecuados, así como una elección cuidadosa de adjetivos, adverbios y verbos: “Son elementos clave y a través de ellos se transmite la valoración” (Vargas, 2003: 102), así como tener claro que la finalidad de una crónica no es llegar a una conclusión permeada de la opinión de quien escriba:

Hay que aprender a “escuchar” los datos, aguzar el sentido periodístico y, desde una postura flexible y la conciencia de que cada texto es único, proceder a tomar decisiones sobre la distribución, el estilo y las formas de narración (Vargas, 2003: 99).

En cuanto a cómo debe ser la estructura del texto en una crónica, sugiere tres formulaciones respecto al orden que puede seguir la redacción de una crónica (Vargas, 2003: 98):

Periodismo musical ¿Cómo escribir crónicas de conciertos? Abraham García González

- Planteamiento, nudo o desarrollo y desenlace o clímax.
- Detalles + hecho (o viceversa), datos explicativos + datos secundarios y clímax o desenlace.
- Clímax breve + detalles, datos explicativos + datos secundarios y clímax o desenlace.

Respecto del cierre de la crónica, el desenlace o clímax, recomiendo reservar un elemento sorpresivo de interés “que sirva de enganche y despierte las ganas y curiosidad de continuar informándose sobre el tema” (Vargas, 2003: 100). Sin embargo, estas formulaciones de cómo ha de estructurarse una crónica no pueden quedar pontificadas como una ley para escribirlas, ya que “nadie puede decir a un cronista cómo ha de ‘trocear’ sus textos y engazar sus ideas, con una excepción: el respeto a las pautas marcadas en el ‘manual de estilo’ de su medio” (*Ibidem*, p. 97).

Recién apareció una palabra que se ha repetido ya varias veces a lo largo de este apartado y es clave en la elaboración de las crónicas, una en la que no se ha profundizado pero que bien lo merece, se trata de la palabra *estilo*.

El estilo

En *Técnica del reportaje* (2004), Luis Velázquez Rivera dice escueto y tajante que para escribir: “el estilo es el hombre”, podrá sonar muy simple y trillado, pero más allá de las habilidades lingüísticas y las técnicas para escribir, parece englobar también cuestiones filosóficas, como aquello que atrás mencionó Abril Vargas sobre la impronta personal o el deseo de trascendencia de los cronistas, apuntado por Dallal citando a Matute.

En el mismo documento, Velázquez Rivera (2004: 54) comenta que “la forma de presentar las noticias en un reportaje como en una crónica, editorial o nota informativa, habla del mundo cultural y espiritual de cada periodista” y ese mundo podría entenderse como los valores (y antivalores, ¿por qué no?), la idiosincrasia, los conocimientos, la creatividad, las inquietudes, la personalidad de cada individuo que se dedica al periodismo.

Pero de vuelta al estilo, en lo que se refiere netamente a escribir, Velázquez arguye que hacerlo bien “es cuestión de disciplina,



entrega, autocrítica, constancia, esfuerzo, tiempo, sacrificio” (p. 54).
Recomienda usar un tono directo para escribir, con párrafos “donde las frases cortas se complementan con las frases largas [...] porque el uso de oraciones gramaticales cortas permite descansos visuales, que bastante ayuda en la comprensión del texto” (p. 53), y aconseja que en el periodismo las frases largas sean de dos a cuatro renglones, “procurando que cada párrafo contenga una nueva noticia, o que amplíe la noticia anterior” (p. 54).

Aquí se enumeran tres características que, de acuerdo con Velázquez (2004), podrían ser propias de un buen estilo:

- *Claridad*: “es, quizá, la cualidad primordial de un buen estilo” (p. 55).
- *Concisión*: “es lograr que cada palabra se utilice en su exacto sentido. [Hay que] pulir el estilo hasta eliminar la basura gramatical y la paja literaria” (p. 57).
- *Sencillez*: “implica captar el habla común del pueblo y de los entrevistados, para que, sin distorsiones, el reportero transmita la forma de ser, pensar y actuar de los hombres de su tiempo” (p. 59).

Cuando se trata de extensión de los textos, la misma Velázquez Rivera no recomienda o desacredita los textos largos, pues considera que estos corren el riesgo de que el lector pueda perder la idea y el interés debido al mar de palabras; así como no acepta los cortos, debido a lo escueto y que podrían parecer telegráficos. Muy lejos de eso, dice que lo que importa es que estén bien escritos. “Se pueden escribir montañas de palabras, pero con un estilo claro, conciso y agradable, de manera que al final del texto, el lector estará deseando que nunca llegue el punto final” (p. 57).

Con relación a cómo conseguir el llamado *estilo*, coincidimos en la recomendación de Velázquez Rivera respecto a no desestimar el “copiar estilos de los buenos escritores, para aprender los secretos de la concisión, y una vez que los hemos dominado, sacudirnos las influencias” (p. 58).

Si se aterriza lo aquí expresado sobre el estilo al género periodístico, podría concluirse que la crónica es un género periodístico que permite muchas libertades de expresión, ya que no se ciñe a es-

estructuras o patrones fijos para presentarlas, sino que tiene un toque de individualidad que lo hace diferente de otras crónicas.

Escribir una crónica con un estilo personal implica conocer las exquisiteces del lenguaje para usar esa libertad creativa que brinda el género. El camino para lograrlo no es otro más que leer y practicar hasta dominar el ejercicio, como si se tratase de alguna disciplina artística o deportiva.

Consideraciones finales

¿Cómo escribir crónicas de concierto? En el cierre de esta investigación planteo que no hay patrones fijos, estables y constantes, ni fórmula para redactar crónica de conciertos, ya que vale un poco todo: técnicas, formas narrativas, habilidades lingüísticas y el conocimiento individual; sin embargo, hay elementos que pueden aparecer, como son los rasgos informativos, interpretativos y de opinión.

Para que una crónica de concierto cumpla con los elementos informativos, puede profundizar sobre los contextos del concierto y del músico o grupo que se presenta, así como los datos del foro.

Contexto del concierto

Esto se refiere específicamente a la fecha y ubicación donde se desarrolló el concierto que, aunque es un acontecimiento público en sí mismo, sólo por el día o el lugar, el cronista puede establecer su relación con otros acontecimientos que también son de interés público o son noticia del mismo día.

Ejemplos hipotéticos:

- Con motivo del festejo de conmemoración al día de la Independencia, el cantautor Oscar Chávez dio un concierto gratuito en la plaza del centro de Zacatecas.
- Manu Chau dio un concierto en el Luna Park de la ciudad de Buenos Aires, como señal de protesta por los 43 desaparecidos de Ayotzinapa, el dinero recaudado en la taquilla se destinará a las familias afectadas.
- Varios jóvenes músicos de Colima ofrecieron un concierto en beneficio del saxofonista Bindu Gross, para que pueda costear su operación de urgencia.



Contexto del músico

Entre más informado se esté de quien se escriba la crónica, más facilidad se tendrá para redactarla, lo mismo sucede con los géneros musicales, ya que, por muy melómano⁶ que se sea, no es posible conocer a todos los músicos o agrupaciones musicales y, aunque se tenga aversión hacia algún género porque no es del gusto personal, deberá superarse esa barrera y hacerse el trabajo con igual entusiasmo.

La documentación es básica y debe investigarse sobre la trayectoria, repertorio y discografía, impacto social y opiniones públicas sobre temas que tengan relevancia.

Cuando los conciertos son de música académica, por lo general los músicos ejecutan piezas de compositores famosos, pero nunca está de más profundizar un poco en detalles como temperamento, circunstancias en que fue compuesta determinada pieza, etcétera, datos que se pueden obtener mediante fuentes documentales (hasta de Internet) y llegan a ser útiles para enriquecer la crónica.

Datos del foro

Va más por el lado de indagar datos precisos y puntuales del recinto, pueden ser históricos; por ejemplo, si el concierto es en un teatro viejo es bastante acertado brindar datos como la fecha de su construcción o si alguna vez se le dio una utilidad distinta a la que se le da en el momento en que se realiza el concierto.

También es de utilidad tener el dato preciso de la capacidad del foro, incluso para hacer cálculos sobre la asistencia en el concierto del que se va a escribir.

Interpretación

En este apartado se contemplan tres elementos de contenido para que la crónica cumpla su función interpretativa: reacciones del público y de los músicos, repertorio y ejecución musical y particularidades del foro. Se enriquece de la descripción y percepción del o la cronista.

6 Melomanía: 1. f. Afición apasionada por la música (Fuente: Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. Tomado de: <http://dle.rae.es/?id=OqToCLc>).

Reacciones del público y de los músicos

Esta y la próxima característica parecen explicarse por sí solas. Hay cronistas que sólo se enfocan en relatar lo que hace y dice el músico o los músicos durante el concierto, pero es importante incluir la interacción que se tenga con los asistentes para enriquecer la crónica. Por lo general, el público —ese conjunto de personas reunidas en determinado lugar— asiste a un concierto para divertirse, pasarla bien y corear y bailar (o saltar) al ritmo de la música; pero hay situaciones indeseables que se pueden suscitar, como conatos de violencia entre personas asistentes, abucheos al músico, entre otros. La idea es que el cronista esté atento a este tipo de situaciones para hacer más completo su texto.

Repertorio y ejecución musical

Sin excepción alguna, en todo concierto hay un repertorio y en la crónica no es regla el nombrar todas y cada una de las piezas musicales que se interpretaron durante el concierto. Sin embargo, el repertorio o *setlist* (anglicismo usado cada vez con más frecuencia), puede ser de utilidad para conectar la narración de un momento a otro, nombrar sólo algunas o enlistarlas aparte.

En cuanto a describir la ejecución musical caben todas las impresiones del cronista respecto del músico o músicos, el semblante y la animosidad en la ejecución, hasta documentarse (si se desconoce) de la técnica musical y de los instrumentos utilizados.

Particularidades del foro

Por lo general, los conciertos se efectúan en salas *ex profeso*, teatros, estadios habilitados, entre otros; también pueden efectuarse pequeños conciertos en galerías, cafés y bares; incluso en lugares exóticos, por la formalidad de un concierto, como una estación de ferrocarril abandonada, una barranca, una casa ordinaria o una iglesia. La idea es plasmar la singularidad del lugar donde se desarrolla el concierto y puede ser un recurso más para enriquecer la crónica.

Opinión

Más que ir del *me gustó* o *no me gustó* el concierto, en las crónicas puede aparecer la opinión de quien escribe; por ejemplo, si son



respecto a la interpretación musical, bien podrían presentarse argumentos para sustentar los juicios, como “el guitarrista tocó acordes diferentes para el inicio de la canción, lo que despistó por un momento a la audiencia”. Pero también podrían aparecer opiniones respecto a las situaciones de logística del concierto (retraso de horarios, sobreventa de boletos, fallas de audio, etcétera). Las opiniones van más sobre la valoración de la calidad en general que en todo lo que implica el concierto.

No obstante, el cronista bien puede abstenerse de emitir juicios y optar por incluir opiniones del público asistente mediante la entrevista o el diálogo. Esto incluso puede generar más empatía.

Todos estos aspectos de la crónica tienen que ir permeados del estilo y de la impronta personal de quien la escribe, que para desarrollar ambas cosas debe practicar mucho con el género hasta que los sentidos se agudicen y se logre distinguir los diversos ángulos de estructurar un texto, para así narrarle al público el acontecimiento musical de la mejor manera, porque cada crónica debe decir entre líneas *esto es algo que yo viví y así ocurrió*.

Referencias bibliográficas

- Attali, J. (1995). *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Editorial Siglo Veintiuno.
- Brennan, J. (2001). *Cómo acercarse a la música*. México: Plaza y Valdés.
- Carballo, P. (2006). La música como práctica significativa en los colectivos juveniles. *Revista de Ciencias Sociales (Cr)*, III-IV(113-114): 169-176. Universidad de Costa Rica.
- Carredano, C. (2004). Adolfo Salazar en España. Primeras incursiones en la crítica musical: La revista musical Hispano-Americana (1914-1918). *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XXVI(084): 119-144, primavera. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Castelli, E. (1993) *Manual de periodismo*. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra.
- Cortés, Hernán. (2003 [1866]) *Cartas de relación*. España: Promo Libro.
- Dallal, A. (2003) *Lenguajes periodísticos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Díaz del Castillo, Bernal (2005 [1632]) *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. México: El Colegio de México.
- González, P. (2001). *Conciertos*. México: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Gobierno de Chile. Ministerio de las Culturas, el Arte y el Patrimonio. Recuperado de la red mundial el 15 de agosto de 2015 en: <http://www.cultura.gob.cl>

Periodismo musical ¿Cómo escribir crónicas de conciertos? Abraham García González

- Helguera, L. (1997) *Atril del melómano*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes - Sello Bermejo.
- Hernández, R., et al. (2006). *Metodología de la investigación*. México: McGraw-Hill Interamericana.
- Hernández, O., et al. (2007). *Mundos en disputa: Intervenciones en estudios culturales*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javierana.
- Howe, J. (2008). *Crowdsourcing. Why the Power of the Crowd is Driving the Future of Business*. Nueva York: Crown Publishing.
- Hugo, V. (2013). *William Shakespeare*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Kapuscinski, R. (2013). *Un día más con vida*. Barcelona: Anagrama.
- Kapuscinski, R. (2005). *Los cínicos no sirven para este oficio*. Barcelona: Anagrama.
- MacDougall, C. (1983). *Reportaje interpretativo*. México: Editorial Diana.
- Malacara, A. (2002). *De la libertad en pequeñas dosis. Notas del jazz nacional*. México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/ Angelito Editor.
- Marín, C. (2003). *Manual de periodismo*. México: Random House Mondadori.
- Martínez, J.L. (1991). *Curso general de redacción periodística*. España: Editorial Paraninfo.
- Salerno, D. (2005). *Cuarenta dibujos ahí en el piso: Músicos y público en los conciertos de rock*. Argentina: Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Tapia, S. (s.f.). *Cultura musical – Parte Tercera*. México: MÉX BA.
- Valls, Gorina, M (1970). *Aproximación a la música*: España: Salvat.
- Vargas, A. (2003). *Información interpretativa en prensa*. Madrid: Síntesis.
- Vargas, A. (1999). *Periodismo de opinión*. Madrid: Síntesis.
- Velázquez, L. (2004). *Técnica del reportaje*. México: Editorial Porrúa.
- Villa, M. (2000). Una aproximación teórica al periodismo cultural. *Revista Latina de Comunicación Social*, 35. Recuperado el 18 de febrero de 2010. Tomado de: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/argentina2000/09villa.htm>
- Woodside, J. y Jiménez, C. (2012). Creación, socialización y nuevas tecnologías en la producción musical. En: N. García Canclini, F. Cruces y M.U. Castro Pozo, *Jóvenes, culturas urbanas y redes sociales* (pp. 91-104). Barcelona: Editorial Ariel y Editorial Planeta.

Recepción: Agosto 07 de 2021

Aceptación: Octubre 29 de 2021

Abraham González García

Correo electrónico: abrahamletras@gmail.com

Licenciado en Periodismo por la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima. Ha sido colaborador en revistas como *Vice*, *Playboy* y sitios de internet, como Letras anónimas y Depósito sonoro. Actualmente labora para Imagen TV.



Título: **Rosas** (fragmento)
Artista: Dara Alonso Arana



Arroba-dos

Dara Alonso Arana: Amor por Colima

Patricia Ayala García
Universidad de Colima

Trayectoria artística

La pintora española Dara Alonso Arana vive en Colima desde hace ya varios años, combina sus creaciones artísticas con la docencia y es desde niña una apasionada por la pintura. Nació en Madrid en 1977, estudió historia del arte en la Universidad Autónoma de Madrid y cursó el último año en la Universidad de Essex (Colchester, UK) con la beca Erasmus; posteriormente estudió restauración y conservación de bienes culturales en la Escuela Superior de Restauración de Madrid y, tras trabajar unos años como restauradora, se dio cuenta de que necesitaba completar su formación en las artes visuales. En sus dos últimos años en la licenciatura, se hizo acreedora de dos becas de intercambio: una en la Universidad de Colima y otra en la Universidad CUAAD de Guadalajara, México.

En estos años se dedicó exclusivamente a pintar y a definir su estilo. Sus pinturas tomaron fuerza y viveza en el color, de ahí nació su interés por transmitir los beneficios de la pintura y creatividad a las personas con autismo y síndrome de Down, utilizando el arte como herramienta para la inclusión social.

En la Universidad Complutense de Madrid estudió la maestría y el doctorado en educación artística, dirigido a personas con diver-



alidad funcional. Desde el 2016 trabaja en proyectos artísticos en la Fundación de Autismo en Colima.

Tempranamente, Dara mostró gran sensibilidad de canalizar sus emociones a través del arte, componía canciones con su guitarra cuando no entendía situaciones en su vida y pintaba para materializar lo que sentía en su mundo interior.

Su amplia capacidad creativa la transmite a través de sus manos. Sus asignaturas preferidas en la escuela eran dibujo y pintura, por lo que sus obras eran siempre elegidas para exponerse al finalizar del curso. Desde los 13 años practicó copiando los cuadros de Van Gogh, Matisse, Picasso, Degas y Klimt, entre otros, así adquirió —de manera autodidacta— soltura en el color.

Una vez que dominó el uso del color, empezó a pintar retratos, marinas y flores. En sus pinturas predomina la paleta de colores vivos y alegres, siguiendo una línea impresionista-expresionista. Actualmente, Dara está interesada en lo abstracto, donde siente mayor libertad para plasmar sus emociones.

Proceso creativo

Todo nace de la idea de lo que va a pintar, es la fase creativa más importante pues los elementos y la composición deben mantener un equilibrio. A veces dibuja sobre el lienzo, cuando la pintura va a ser figurativa, pero cuando es abstracta lo plasma directamente con el pigmento y la espátula.

Para Dara, su proceso creativo existe cuando se encuentra inmersa en la pintura, es decir, cuando está *manos en la obra*. Primero crea la paleta de colores que le gustaría utilizar, casi siempre son tonos vivos de amarillo, azul, rojo y verde; el negro como tal es poco común verlo en sus obras. Las sombras las consigue con tierras y el color que fundamentalmente usa es el blanco, tanto para crear mezclas como para crear luces. Cuando tiene lista la paleta de colores, cubre todo el lienzo con el tono base elegido, para después ir añadiendo las diferentes combinaciones y así ir limitando espacios y formas. Cuando está convencida del resultado, aplica más capas para que la pintura vaya adquiriendo grosor. Las ideas de lo que pinta Dara surgen de mezclar lo que ve en el exterior y en las fotografías de las redes digitales combinado con lo que siente.

Obra

Dara define su trabajo artístico con dos palabras: colorido y vivo. Cuando pinta detiene el tiempo y su mundo deja de girar para, con su ritmo interno, determinar el flujo de las pinceladas o manchas con el pincel o la espátula. Su inconsciente actúa y es su particular manera de meditar, se abstrae del mundo cotidiano y real para sumergirse en lo más profundo de su interior. El color es la herramienta básica que conecta sus emociones con el mundo y es la vida que le da a un lienzo en blanco para después, a través de él, el espectador se sumerja en sus propios anhelos y sueños.

Dara privilegia el color antes que la forma, pues considera que el color es lo que la hace vibrar y conectarse con la pintura, por ello su inclinación hacia los pintores impresionistas como Van Gogh, Cezanne y expresionistas como Matisse. De México opina:

México es un país lleno de color y de luz. A donde quieras que vayas hay artesanías, expresiones artísticas y movimiento artístico. En Colima existe un variado gremio de artistas que abarca diferentes disciplinas artísticas, hay fotógrafos, tatuadores, escultores, pintores, grabadores, etcétera. Ahora por la pandemia no se visualiza este movimiento, pero en Colima es habitual encontrarte exposiciones, seminarios, cursos y talleres artísticos.

Y argumenta que la relación entre el arte y las nuevas tecnologías nos lleva a entender que, a lo largo de la historia, la tecnología ofrece nuevas herramientas de expresión a los artistas; que actualmente ambas disciplinas, aparentemente distintas, están más relacionadas que nunca, siendo la tecnología una fuerza fundamental en el desarrollo y evolución del arte y que las nuevas tecnologías y el arte van de la mano para evolucionar cada una a su propio ritmo, pero nutriéndose una de la otra. Y es cierto, ya que con internet y las nuevas tecnologías de fabricación, mezcla, edición, manipulación y distribución, se facilita crear cosas para después compartirlas con el mundo. No obstante, también opina:

Una gran preocupación es que, como resultado de tantas herramientas y técnicas nuevas, podamos perder el sentido y la habilidad para evaluar qué es arte de buena calidad. En arte, lo



que se hace popular no es necesariamente bueno y viceversa. Muchas ideas y trabajos artísticos nuevos fueron difíciles de digerir cuando aparecieron por primera vez.

Para Dara, los artistas tienen ante sí el desafío de estar más abiertos a las nuevas tecnologías que conducen a nuevas formas de expresión y mantenerse verdaderamente creativos e imaginativos. Tradicionalmente, los artistas acudían a las galerías con sus obras, donde se decidía si el material era lo suficientemente bueno para ser expuesto. Ahora, los artistas acuden a Internet para exhibir y vender sus trabajos y utilizan las redes sociales como una poderosa herramienta para distinguir entre los coleccionistas y el público e identificar con éxito a quienes buscan piezas de arte específicas.

Amor por Colima

Título: *Amia*



Título: *Rosas*





Título: ***Abstracto 1***



Título: ***Abstracto skyline***



Título: ***Abstracto 2***



Título: *Bici*



Título: *Casas*

Título: *Dibujo*Título: *Jazmines*



Título: **Flores 1**



Título: **Flores 2**



Título: **Manzanas**

Título: *Membrillo*Título: *Piñas*



Título: *Interior*



Título: *Mar*



Título: **Niña 1**



Título: **Niña 2**



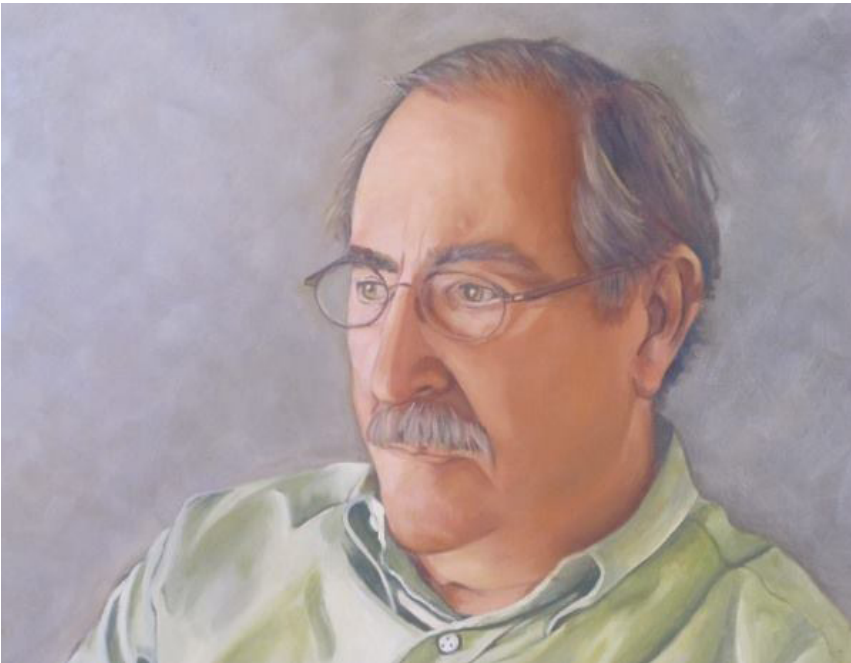
Título: **Niño 1**



Título: **Niño 2**



Título: ***Tulipanes***



Título: ***Retrato***



Diapasón

Globalización y cultura *gamer* en dos ciudades de países latinoamericanos: Lima, Perú y Colima, México¹

Yesenia E. Arias Valencia
Amaury Fernández Reyes
Universidad de Colima

Resumen

Se muestran algunos resultados sobre el discurso de jóvenes *gamers* de las ciudades de Lima (Perú) y Colima (México) con el objetivo de resaltar la estandarización de las culturas, siendo consecuencia de la rápida globalización cultural que estamos viviendo hoy en día gracias a las tecnologías de información y comunicación (TIC) y su impacto a través de la industria cultural de los videojuegos, al plantear que, pese a los miles de kilómetros de distancia, esta estandarización es a partir de las prácticas sociales y culturales que expresaron tener dichos jóvenes *gamer*; por ello, dentro del discurso de quienes participaron, se hizo un análisis de similitudes entre jóvenes de Lima y Colima. La finalidad de este artículo es también

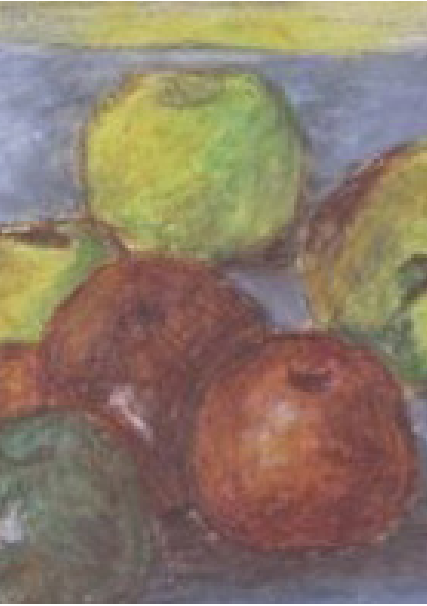
¹ Artículo realizado a partir del trabajo de tesis de la licenciatura en comunicación de la Facultad de Letras y Comunicación de la Universidad de Colima, denominada: *Identidad y representación de la cultura gamer; un estudio comparativo entre videojadores de Lima, Perú, y Colima, México*, presentada el día 20 de septiembre de 2019.



exponer cómo dichas prácticas socioculturales de este sector de jóvenes influyen de manera similar en sus estilos de vida y concepciones respecto a rutinas de juego, valorizaciones, relaciones afectivas, aspectos identitarios y de profesionalización respecto a la cultura *gamer*.

Palabras clave

Cultura *gamer*, globalización, estilos de vida, comunicación, TIC.



Título: Manzanas (fragmento) | Dara Alonso Arana

Globalization and Gamer Culture in Two Cities of Latin American Countries: Lima, Peru and Colima, Mexico

Abstract

In this article, some results are shown, in relation to the young gamers' discourse who are from the cities of Lima, Peru and Colima, Mexico; with the objective of highlighting how cultures get standardized as a consequence of the quick cultural globalization we are living in present times, thanks to the ICTs and their impact throughout the cultural industry of video games. They pose that, despite the distance of thousands of kilometers, this standardization happens due the social and cultural practices that young gamers expressed having. Thus, within the discourse of those who participated, an analysis of the similarities between the youths of Lima and the youths of Colima was made. This article also has the purpose of exposing some examples of how the socio-cultural practices of these gamers similarly influence their lifestyles and conceptions about gaming routines, valorizations, affective relationships, aspects of identity and even of the professionalization of gaming culture.

Keywords

Gamer culture, globalization, life styles, communication, ICT.



Introducción

Hoy en día, las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) han dado pie a la globalización, de manera inmediata podemos saber qué ocurre en todo el mundo, solo con *googlearlo*, término utilizado para buscar información en Internet usando el motor de búsqueda de Google, con tan sólo tener algún dispositivo capaz de conectarse a la red digital. Algo similar ocurre con los videojuegos en Internet (o en línea), estos se han convertido en un fenómeno comercial con mayor acceso.

El uso de ellos es cada vez más amigable, ya que la tecnología es proactiva y viene de la mano con nuevos campos de trabajo y oportunidades que han sabido aprovechar quienes se dedican de manera profesional a los videojuegos (llamados *pro-gamers* o *streamers*), no sólo para su desarrollo o programación, sino de quienes los utilizan a cambio de un pago monetario.

El crecimiento en el consumo de videojuegos en línea se debe a que se ha vuelto más accesible, está al alcance desde cualquier dispositivo móvil y con desarrollo permanente de nuevos contenidos para mercado.

El videojuego tiene impacto en la industria del ocio, cine, televisión, comics, moda y juguetes, y su globalización impacta en las prácticas y el estilo de vida de los usuarios. Entendiendo estilo de vida, según Mike Nawas (1971:94), como: "El modo de comportamiento del individuo, unificante y cohesionante relativamente único y tendiente a una meta, es cognoscitivo, afectivo, motor e interpersonal".

Por tanto, se puede decir que los videojuegos han dado una nueva forma de comunicarse al formar videojugadores sociales con prácticas familiares alrededor del mundo; es decir, los videojugadores sociales son "aquellos jugadores que disfrutan de los juegos porque los entienden como una manera de interactuar con otras personas" (Belli y López, 2008: 117), y es Internet la herramienta que promueve la interacción entre los videojugadores a partir de varios elementos audiovisuales (sonido y gráficos) y genera un sentimiento de pertenencia con los otros usuarios, donde coexiste el conocimiento compartido. De esta manera, las nuevas TIC, como sostiene Muñoz (2005), han cambiado la forma en que se ve el mundo y van

transformando la forma de consumo. Por otro lado, los videojuegos desarrollan incluso nuevas formas de convivencia familiar.

Es por ello que, como hipótesis de este trabajo, se plantea que la globalización ha facilitado el acceso de ciertos jóvenes limeños y colimenses a los videojuegos a través de la interacción, adoptando prácticas y estilos de vida semejantes. Asimismo, la industria de los videojuegos ha prosperado porque se acopla a cualquier dispositivo móvil, como los *smartphones* —artefactos tecnológicos considerados de los más comunes y accesibles en la actualidad—, generando nuevos hábitos en los consumidores de videojuegos y, en consecuencia, modificando las actividades lúdicas de los jóvenes.

Videojuegos, medio de construcción de las identificaciones

La identidad es, entre otras cosas, la forma en que se ven a sí mismas las personas dentro de sus relaciones interpersonales, tal como sostiene Dávila (2004, citado por Velásquez, 2007: 93). “La identidad social se designó como reconocimiento de sí mismo en un colectivo mayor”.

La construcción de la identidad personal no es algo que ocurre en un instante, o de manera absoluta, sino como resultado de varios procesos de identificación y diferenciación dentro de la interacción con el entorno donde las relaciones interpersonales se forman.

Para Yáñez (2009) citado por Velásquez (2007: 49):

Hablar de identidad en el marco de lo social es hablar de auto-conocimiento y reconocimiento de la subjetividad en lo sensitivo y lo práctico, que logra su integración sólo dentro de un sistema cultural, lo que implica hablar de autonomía relativa.

Entendiendo que uno de los elementos importantes relacionados con las prácticas culturales y sus consecuentes identificaciones con la cultura de los videojuegos llegan a tener un peso en la propia identidad de los jóvenes informantes, tanto peruanos como mexicanos.



Videojuego, cultura y jóvenes

El videojuego, según Zyda (s.f., citado por Eguía, Contreras-Espinosa y Solano-Albajes, 2013: 5) es: “Una prueba mental, llevada a cabo frente a una computadora de acuerdo con ciertas reglas, cuyo fin es la diversión o esparcimiento” que va más allá de una consola o un hardware, sino que también está relacionado con las sensaciones o retos que pueden enfrentar los usuarios. Aunque para muchas personas el término videojuego les evoca la clásica consola dependiente a una pantalla, como es el inolvidable Mario Bros (juegos de 8 bits y píxeles), hoy en día permiten simular experiencias reales a través de algún dispositivo electrónico.

Para Aarseth (s.f., citado por Eguía, Contreras-Espinosa y Solano-Albajes, 2013: 5), los videojuegos “consisten en contenido artístico no efímero (palabras almacenadas, sonidos e imágenes), que colocan a los juegos mucho más cerca del objeto ideal de las humanidades, la obra de arte [...] se hacen visibles y textualizables para el observador estético”. Esta definición tiene una perspectiva más filosófica y social para el significado que el videojugador encuentra en el mundo virtual, ya que no sólo es un *hardware*, sino que es un conjunto de elementos que conforman un todo. Por su parte, Vigueras (2001, citado por García, 2009: 118) reconoce que los videojuegos son un medio de entretenimiento con características propias que tiene diferencias y similitudes con otros medios. Su narrativa es cautivadora, [...] y posee representaciones simbólicas [...] y logran una concentración absoluta en los jugadores, poniendo su foco de atención en la narrativa de los videojuegos, [y] perdiendo por el camino infinidad de títulos”; así mismo, agrega que es mero entretenimiento con una narrativa o guion bien cuidado, ya que capta la atención del videojugador hasta ponerlo en máxima concentración. Mientras que Licona y Piccolotto (s.f., citado por García, 2009: 119) afirman que “es un sistema híbrido, multimedia interactivo”.

Metodología

Para realizar la presente investigación se realizó un estudio comparativo a través del método cualitativo con grupos de discusión y entrevistas aplicadas en 2018 en ciudad de Lima, Perú, y en 2019 en

Colima, México, a jóvenes hombres y mujeres que contaran con los siguientes criterios:

- Personas que se consideraran a sí mismas *gamer*, con práctica cotidiana en los videojuegos.
- Que estuvieran en un rango de edad de entre los 18 y 29 años, con residencia en Lima (Perú) o en Colima (México).

Se eligieron estas dos ciudades debido a que esta investigación se realizó en el marco de una movilidad estudiantil durante el año 2018, de la Universidad de Colima a la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, estancia facilitada a través de la Dirección General de Relaciones Internacionales de la propia Universidad de Colima. El periodo de estancia fue de cuatro meses (de agosto a diciembre) para cursar la materia *Taller de proyectos I* y desarrollar el protocolo de investigación para la tesis que posteriormente dio origen a este artículo.

Para los criterios considerados para elegir a los jóvenes, se comenzó la aplicación del primer grupo de discusión el día 21 de septiembre de 2018 en Lima, dentro de las instalaciones de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC); la colaboración de los participantes —estudiantes de la ingeniería en software— se facilitó por el club de desarrollo de videojuegos llamado *UPC Game Lab* que oferta dicha universidad, impartido por un egresado de la misma institución quien también participó en este grupo. En dicho club se invitó a quienes quisieran participar en el grupo de discusión, la respuesta fue afirmativa y el resto fluyó con rapidez debido a que estos jóvenes son apasionados del mundo de los videojuegos.

Para el segundo grupo, el de Colima, se optó por invitar a estudiantes de una carrera afín a la de los jóvenes limeños para lograr un acercamiento epistemológico similar a los discursos y concepciones sobre la cultura *gamer*, la carrera también se llama ingeniería en software, perteneciente a la Facultad de Telemática de la Universidad de Colima.

Grupos de discusión

Respecto a los fundamentos teóricos, los grupos de discusión se consideran una herramienta metodológica útil para construir sig-



nificados y, a su vez, generar conocimiento reflexivo de manera grupal; según Jesús Ibáñez (1992, citado por Chávez, 2013: 134): “La técnica de grupo de discusión tiene importancia en estudiar fenómenos sociales desde una perspectiva estructural y dialéctica en la que el individuo exprese su capacidad reflexiva y se convierta en protagonista y operador de su propio discurso”. Por tanto, es el discurso el que nos proporciona los datos que se van a analizar y posteriormente a categorizar las significaciones que los jóvenes otorgan a los videojuegos.

Según Guadalupe Chávez (2013), las siguientes son las etapas operativas del grupo de discusión:

- *Preproducción*: descarga de fuertes dosis de energía física y mental. El investigador define con claridad sus expectativas, marca el punto de partida y vislumbra el de llegada.
- *Construcción a priori de categorías de análisis o tópicos globales*: tiene la finalidad de configurar sistemas de información, sean juicios lógicos, conceptuales o esquemas de categorías que permiten al investigador tomar decisiones, pero también implica la etapa de
- *Producción*: que es la aplicación, se vale de la integración de detonadores, que son indispensables para generar conversación; es decir, provocar el discurso.
- *Postproducción*: el análisis y resultados del grupo de discusión.

Respecto a los detonadores que fueron considerados para la aplicación de los dos grupos de discusión fueron:

- Platiquemos cómo comenzaron a jugar o a introducirse al mundo de los videojuegos.
- Vamos a hablar de lo que significa para ustedes jugar videojuegos.
- Hablemos sobre la influencia de los videojuegos en su vida, sus relaciones interpersonales y actividades.
- Vamos a hablar de los videojuegos que más juegan y el tiempo que dedican.
- Comentemos sobre la relación de su carrera y los videojuegos.

En el caso de los participantes de Lima, se comenzó la aplicación del grupo de discusión correspondiente el 21 de septiembre de 2018 en las instalaciones de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC), con un total de seis participantes: Ricardo (19 años), Mariano (23 años), Renzo (20 años), José (20 años), Diego (19 años) y Jon Li (24 años).

Para el grupo de discusión de Colima, se aplicó dentro de las instalaciones de la Universidad de Colima el 21 de mayo de 2019, con un total de cinco jóvenes participantes: Jorge, Francisco, Jhonatan y Mauricio (todos de 19 años) y José (18 años).

Entrevistas

Respecto a las entrevistas, Ana Uribe (2016: 216-217) sostiene:

La entrevista sugiere la idea de ver o conocer algo, de aproximarse al otro o a los otros, implica poner en común diálogos, significados, interacciones de ideas, intercambios discursivos; para entrevistar se requiere la presencia de, por lo menos, dos personas.

Por su parte, y de acuerdo con Tremblay (1968, citado por López y Deslauriers, 2011: 2): "En la entrevista se da una conversación íntima de intercambio recíproco, en la cual el informante se convierte en una extensión de nuestros sentidos y asume la identidad de un miembro de su grupo social".

En total se generaron seis entrevistas entre ambos países (audiograbadas y transcritas), posteriormente se procedió a realizar el análisis del discurso y a categorizar con base a la retórica de similitud los discursos de cada uno de los jóvenes.

Definimos el análisis del discurso como una perspectiva teórica y metodológica que, según palabras de Teun A. van Dijk (1999: 24):

Estudia la conversación y el texto en contexto. Es decir, estudia el discurso como un suceso de comunicación, o una interacción verbal, junto con los elementos que lo circundan, ya sea aquellos propios del acto comunicativo en sí, o los relacionados con sus condiciones de producción y recepción.

De esta forma, van Dijk nos recuerda que debemos prestar atención a los distintos elementos relacionados con la acción y



... sus significados, los cuales pueden ser interpretados como “lo que parece ser una mera conversación o un mero texto implementa de diversos modos, a la vez que constituye, estructuras y procesos complejos en un nivel social más global” (p. 49). Dicho análisis puede contemplar signos diversos, ya sean semióticos, lingüísticos, kinésicos, etcétera.

... Las categorías rescatadas dentro de la investigación fueron las siguientes:

- *Rutina*. Es la costumbre o hábito adquirido de hacer las cosas por mera práctica y de manera más o menos automática (RAE, 2021).
- *Profesionalización*. Dar carácter de profesión a una actividad (convertir esa actividad en remunerable (RAE, 2021).
- *Práctica social*. Se refiere a un conjunto de trabajos, acciones, ejercicios, que se realizan de manera constante dentro de una sociedad (COSFAC, 2019).
- *Relaciones afectivas*. Conexión, correspondencia, trato, comunicación de alguien con otra persona (RAE, 2021).
- *Valoraciones*. Es reconocer, estimar o apreciar el valor o mérito de alguien (RAE, 2021).
- *Identidad*. “La identidad es tomar un rol dentro de la sociedad” (Dávila, 2004, citado por Velásquez, 2007: 93).

Resultados

A partir de la categorización del discurso, con la rutina, profesionalización, práctica social, relaciones afectivas, valoraciones e identidad, se hace una reflexión e interpretación del discurso construido por *gamers* tanto de Lima como de Colima por categoría, el cuadro 1 muestra la de rutina.

Como se puede apreciar, para los jóvenes de Lima, usar videojuegos implica jugar por las tardes, desvelarse, practicar mucho y reunirse los fines de semana; mientras que para los de Colima representa jugar toda la semana y hasta antes de dormir. Si tomamos ambas percepciones, podemos deducir que es una actividad indispensable en su día a día, de dedicación y desvelo, por ello la conciben como una disciplina a la que habrá de invertir un grado de dedicación y esfuerzo para poder mejorar sus habilidades de videojugadores.

Cuadro 1

Análisis e interpretación del discurso de los *gamers* respecto a la categoría de rutina

Objeto	Ciudad	Predicados	Interpretación
Rutina	Lima	Jugar por las tardes	Jugar videojuegos es una actividad que no puede faltar
		Desvelarse	
		Practicar mucho	Jugar videojuegos implica dedicación y desvelo
		Reunirse los fines de semana	
	Colima	Jugar toda la semana	Jugar videojuegos fortalece las relaciones afectivas
		Jugar antes de dormir	

En el caso de las entrevistas, pondremos de ejemplo a Alonso, quien identifica que dedica bastantes horas al día a realizar esta práctica y no muestra interés por disminuir las horas de juego.

Al día [...] será 6 horas, 8 horas, pero quisiera que sean menos porque son demasiadas, bueno, antes mi canal era de videojuegos. Cuando yo estaba en la universidad yo tenía que jugar primero para disfrutarlo y después era jugarlo otra vez para grabarlo, entonces hay veces que me amanecía porque me gustaba jugar primero y ya después tenía que grabarlo (Alonso, 20 años, Lima, *Youtuber*).

El cuadro 2 muestra la reflexión e interpretación del discurso construido por *gamers* de Lima y Colima respecto a la profesionalización, entendido como el proceso que se convierte en algo rentable o remunerable; también se aprecia que los jóvenes de Lima y Colima parecen estar de acuerdo en que consumir videojuegos trae bastantes ventajas: la primera es que se aprende inglés porque mucha de la industria del videojuego se desarrolla en Estados Unidos y en esa lengua; según *Newzoo Global Games Market Report* (2019), por primera vez desde 2015 Estados Unidos será el mayor mercado de juego por ingresos a nivel mundial, con \$ 36.9 mil millones. Entonces los videojuegos más exportados vienen en inglés y sirve como incentivo y también como autoaprendizaje del bagaje cultural.

Ambos grupos coincidieron que su gusto por los videojuegos influyó en la elección de su carrera, el total de los participantes estudian o estudiaron una ingeniería en sistemas, en softwares o carreras



afines, es por ello que relacionan su tarea con los videojuegos pues son conscientes de que están desarrollados por programadores.

Cuadro 2

Análisis e interpretación del discurso de los *gamers* respecto a la categoría de profesionalización

Objeto	Ciudad	Predicados	Interpretación
Profesionalización	Lima	Jugar es dominar inglés	Jugar videojuegos ayuda a reforzar un segundo idioma
		Estudiar programación	
		Afinidad al arte	Jugar videojuegos influye en la elección de carrera
		Uso de la tecnología	
	Ayuda a la coordinación		
	Colima	Refuerza el inglés	
	Influye en la elección de carrera		
	Aprendes programación	Jugar videojuegos implica estar actualizado	
Mejoras la coordinación			

La industria del videojuego es extensa y diversa, desde crear contenido para plataformas como *YouTube* o *Twitch*, hasta la programación o diseño de videojuegos.

Estoy estudiando, pero actualmente he pausado mi ciclo por la economía, así que estoy estudiando inglés y me fui dedicando a una carrera en Internet que se llama *Streamer* en *Twitch*, y también soy *youtuber* (Lizzie, 22 años, *streamer*, Lima).

Lizzie, pausó sus estudios por cuestiones económicas y por ello dedica tiempo completo a sus canales en *YouTube* y *Twitch*, para generar ingresos suficientes y mantenerse. Alonso, por su parte, también tiene grandes expectativas de su canal, tan es así que desea mantenerse monetizando de *YouTube*.

De niño jugaba videojuegos que tenían que ver con el cuerpo humano, me ayudaron con actividades didácticas y al final de cuentas es la profesión que yo agarro (Jaime, 24 años, Colima, estudiante de medicina).

Yo siempre decía que psicología porque me interesaba entender cómo era la gente, porque yo sufrí mucho de *bullying*, cuando era pequeño y me interesaba aprender porque me pasó, porque era contra mí nada más, pero como no pude entrar terminé en comunicación, terminé aquí porque me preguntaron qué quería en caso de no quedar. Durante los últimos meses de la elección estuve viendo muchos videos de videojuegos y me interesaba cómo lograban de un simple juego sacar más contenido, exprimirlo con edición, guionismo, simplemente sabiendo editar o grabando y teniendo un buen día (Carlos, 22 años, Co-lima, estudiante).

Los videojuegos tienen tal importancia para la juventud que influyen en gran medida en la elección de su carrera profesional, como lo exponen en sus discursos Jaime y Carlos, quienes a pesar de que desde niños tenían en claro su interés por determinada profesión, los videojuegos tomaron un papel importante para confirmarla.

El cuadro 3 muestra los resultados de la reflexión e interpretación del discurso respecto a la práctica social, categoría que está relacionada con el conjunto de hábitos que se realizan de manera constante en una sociedad.

Cuadro 3

Análisis e interpretación del discurso de los *gamers* respecto a la categoría de práctica social

Objeto	Ciudad	Predicados	Interpretación
Práctica social	Lima	Reunión con amigos	Jugar videojuegos es sinónimo de unión familiar
		Jugar con familia	
		Estar en cabinas	Jugar videojuegos significa unión con amigos
	Ser aislado		
	Colima	Jugar es cercanía familiar	
		Aprendes a jugar por tu familia	
		Los amigos están presentes	Los videojuegos implican convertirse en una persona aislada
Haces reuniones en la casa de los amigos			



Los jóvenes limeños y colimenses entrevistados consideran que realizar esta actividad es sinónimo de unión familiar y de pasar tiempo con amigos, y a pesar de la cantidad de horas que permanecen a solas frente a una consola o una computadora jugando, sin nadie alrededor, no significa que dejen de relacionarse con alguien más; es decir, que se contemplan actividades como chatear mediante los videojuegos e incluso hacer llamadas colectivas en plataformas espaciales. No obstante, para algunos limeños esta práctica también implica aislamiento.

Los jóvenes *gamers* todavía se reúnen con amigos en la forma tradicional de ir a la casa de alguno de ellos, pero prevalecen las convivencias a través de las diferentes plataformas con llamadas de voz. Puede observarse en el discurso de estos tres jóvenes informantes, que el método es diferente pero la intención de compañía es la misma: el videojuego es un medio de convivencia.

Todavía tengo grupos de amigos donde nos juntamos una vez por semana, más o menos una vez cada dos semanas (Jaime, 24 años, Colima, estudiante).

A veces entro a jugar un par de veces con amigos, nos ponemos a insultar a gente en llamadas (Alonso, 20 años, Lima, *youtuber*).

No [me reúno con amigos] en el modo tradicional de ir (...) sino en línea, más que nada con ayuda de aplicaciones de *chat* de voz, así por el estilo nos juntamos y creamos una *party* [reunión de videojugadores] para jugar en línea (Carlos, 22 años, Colima, estudiante).

El cuadro 4 muestra el análisis del discurso construido para las relaciones afectivas; es decir, la construcción de relaciones interpersonales que se desarrollan en la práctica y consumo de los videojuegos. Debido a que muchos videojuegos son *online* (en línea, conectados a Internet), les permite conocer e interactuar con nuevas personas de diferentes partes del mundo.

Del mismo modo, dicha conectividad facilita el compartir a distancia (virtualmente) momentos con sus amigos y reforzar los lazos interpersonales. Al convivir constantemente, los *gamers* dan lugar al desarrollo de interacciones únicas, descrita por Blumer

(1982) como la teoría del interaccionismo simbólico, en el cual los sujetos se construyen a través de un proceso interpretativo, que se encuentra cuando la persona tiene que interactuar con lo que se va encontrando o lo que se enfrenta alrededor de un contexto determinado, el sujeto mismo organiza los significados que otorga a las cosas, en sentido de lo que significan para él y que el investigador debe también interpretar.

Cuadro 4

Análisis e interpretación del discurso de los *gamers* respecto a la categoría de relaciones afectivas

Objeto	Ciudad	Predicados	Interpretación
Identidad	Lima	Adquirir nuevas amistades	Jugar videojuegos implica conocer nuevas amistades
		Cercanía con amigos	
		Formas una tradición	
		Fortalecer amistades	Jugar videojuegos implica conservar y fortalecer antiguas amistades
	Similitud en gustos		
	Conocer personas nuevas		
	Mantienes fuerte tu relación de amistad		
	Colima	Vuelve a hablar con antiguos amigos	Jugar videojuegos es una tradición
Adquieres temas de conversación			

Lizzie, por ejemplo, se ha acostumbrado a convivir con varones por la falta de participación de las mujeres, según su discurso, siente envidia de ellos porque su trabajo no es valorado por su esfuerzo y lo atribuye al hecho de ser mujer, lo que refleja cierto grado de machismo en la industria y ambiente del videojuego; sin embargo, expresa no haberse sentido acosada en ningún momento.

Porque actualmente las mujeres en los videojuegos no hay muchas. Y por esa razón nos hemos sentido raras en ese ámbito (...) No hay chicas que jueguen (...) la verdad es que yo tengo más amigos varones que mujeres, porque me adapto mejor con ellos también (...) He llegado a sentir envidia por parte de los chicos porque soy mujer, creen que me hacen más caso a mí (...) no tengo mucha experiencia en el acoso o que me hayan hablado



mal (...) me han dicho que es que sólo por ser mujer me siguen (...) sólo leo el comentario y sigo jugando y es dónde vienen mis amigos, les *banean* [privan de jugar en colectivo] y ya nunca más vuelvo a saber, así es para controlar a los tóxicos [personas que insultan] (Lizzie, 22 años, *streamer*, Lima).

Otro informante asegura que: “Si no hubiera conocido los videojuegos, no te estaría hablando ahorita”, con referencia a que antes era muy introvertido, lo que da a entender que, dicha práctica, genera nuevos estilos de vida, de vivir y de relacionarse, puesto que un gran porcentaje de personas en algún momento de la vida llegan a tener momentos difíciles e incomprensibles, momentos en los que parecen no encontrar salida.

Si no hubiera conocido a los videojuegos, yo creo que ahorita no me estarías viendo, porque hubo un tiempo durante mi infancia en el que yo era *buleado* hasta el cansancio (por *bullying*), cuando estaba en la primaria dos veces me agarraron a golpes estando afuera de la escuela y me dejaron noqueado, me dejaron tirado, el *bullying* de lo cabrón que estaba. Yo creo que, si no hubiera conocido los videojuegos, no te estaré hablando ahorita, porque era una de las maneras en las que me podía olvidar de todo no lo que estaba pasando, me ponía los audífonos, me ponía a jugar y se [me] olvidaba todo. (Carlos, 22 años, Colima, estudiante).

Los videojuegos les significan compañía, donde tienen la oportunidad de convivir y establecer vínculos emocionales con los personajes de los videojuegos, así como el desarrollo de lazos afectivos con quienes interactúan y, por supuesto, experimentan y conocen a más personas que en otro contexto quizás no hubieran conocido.

El cuadro 5 expone la reflexión e interpretación del discurso sobre las valoraciones, en el sentido de los valores que otorga la juventud a la apropiación y uso de videojuegos, relacionándolo como un medio contra el estrés y distracción en el que encuentran un escape de la realidad al echar volar la imaginación.

Cuadro 5

Análisis e interpretación del discurso de los *gamers* respecto a la categoría de valoraciones

Objeto	Ciudad	Predicados	Interpretación
Valoraciones	Lima	Referencias en la vida real	Jugar videojuegos implica desestresarse y distracción
		Tener mucha imaginación	
		Ser creativo	
		Los video juegos son novedosos	Jugar videojuegos implica echar a volar la imaginación
		Sirven para quitar el estrés	
		Forma de entretenimiento	
		Método de distracción	Jugar videojuegos es entretenimiento
		Se convierte en vicio	
		Escape de la realidad	
		Provoca felicidad	Jugar videojuegos implica escaparse de la realidad
		Ser tolerante	
		Ser competitivo	
	Transmisión de emociones	Jugar videojuegos provoca felicidad	
	El videojuego es aceptado		
	Aprendes más jugando que leyendo		
Colima	Aprendes más jugando que leyendo	Jugar videojuegos implica desarrollar habilidades de competencia y tolerancia	
	No estás solo	Jugar videojuegos implica transmitir emociones	
	Te entretienes		

Al respecto opinan:

Lo mejor es dejar la imaginación volar, para mí es una distracción, pero aparte es algo que me fascina bastante (Mariano 23 años, Lima, programador).

Jugar videojuegos es una forma de entretenimiento que provoca felicidad y por ello se considera como el canal perfecto para transmitir emociones hacia a otros, algunos incluso creen que los videojuegos ayudan a aprender a manejarlas.



Yo quiero hacer mi propio juego en un futuro y que la gente sienta la misma felicidad que yo siento por conocer los videojuegos de otros (Mariano 23 años, Lima, programador).

Respecto a las habilidades, los *gamers* se vuelven competitivos y a la vez tolerantes, porque se capacitan mejorando sus técnicas para superar a los otros y lo visualizan como un posible medio laboral, según se puede también apreciar en el cuadro 5.

Un dato importante de mencionar son los discursos de “quitarse el estrés” y “relajación”, que estuvieron presentes en todas las entrevistas, sin excepción, tanto en Lima como en Colima.

Por otro lado, al parecer este tipo de jóvenes se arrullan y descansan con la práctica de videojuegos; para muchas personas la alta cantidad de horas empleadas a esta actividad (entre dos a diez horas diarias) podría llegar a considerarse agotadora, pero, según sus discursos, no representa problema alguno en ese sentido.

El cuadro 6 expone la reflexión e interpretación del discurso de identidad, en el sentido de la proyección o identificación que los *gamers* otorgan en función de los videojuegos. Es evidente que influye en el gusto personal, pues expresan que visten con relación a los videojuegos que les gustan, además adquieren y conservan objetos de colección, lo que implica un gasto económico que están dispuestos a cubrir. También refieren el aspecto de tomar decisiones y cumplir un rol importante dentro del mundo virtual; es decir, les significa convertirse en figuras importantes en este campo cultural.

Asimismo, externaron el rol que toman dentro de los mundos virtuales, cuáles son las funciones que desempeñan y, a partir de estas, comienzan a formar su identidad basándose en ciertas prácticas e identificaciones sociales que les ayudan a descubrir sus gustos, por lo que los videojuegos son un medio para conocerse a sí mismos y a otras personas.

En el juego siempre me ha gustado ser más apoyo que tomar un papel protagonista, no soy tanto de jugar los juegos en solitario (Jesús, 22 años, Lima).

Me empezó a gustar esa sensación de cómo yo podía controlar a un personaje en una pantalla, donde me hacía caso el videojuego, me mandaba hacer unas misiones que eran difíci-

les y yo tenía obviamente obstáculos en el juego para que no pudiera lograr eso. Ahí es donde nace mi personalidad competitiva, no me gusta quedarme ahí, me gusta mejorar, quiero lograrlo. Ahí es donde me retan y yo lo hacía (...) es lo que yo sentía en el videojuego. Así que, poco a poco, lo fui conociendo. ¡Ah, qué *chévere!* (Lizzie, 22 años, *streamer*, Lima).

Cuadro 6

Análisis e interpretación del discurso de los *gamers* respecto a la categoría de identidad

Objeto	Ciudad	Predicados	Interpretación
Identidad	Lima	Tú tomas decisiones	Jugar videojuegos implica tomar decisiones y cumplir un rol
		Eres importante	
		Cumples un rol	
	Colima	Influye en la forma de vestir	Dentro de los videojuegos eres importante
		Colecciones objetos de videojuegos	Jugar videojuegos influye en los gustos personales, como en la manera de vestir y coleccionar objetos que se relacionan con los videojuegos

Los videojuegos generan un espacio de descubrimiento, donde los *gamers* exploran su identidad, ven el videojuego como un reto personal. Superarlo representa un logro, es motivación para seguir creciendo de manera personal, veamos el siguiente y último ejemplo:

[respecto al avatar] una forma de proyectar cómo te gustaría ser por ejemplo aquí en el mundo real, tú puedes ser de una forma, pero no necesariamente no puedes hacer todo lo que quieras, no puedes decir todo lo que piensas, no puedes hacer muchas cosas te cohibes, bueno te cohibe la sociedad, en línea eres anónimo y puedes hacer muchas cosas que no harías en la vida real. (Carlos, 22 años, Colima, estudiante).

Conclusiones

La práctica de videojuegos no es sólo entretenimiento, también es un estilo de vida y un medio de expresión de las emociones para



quienes disfrutan realizar dicha destreza sociocultural, y merece respeto ya que requiere de imaginación y concentración, entre otras habilidades.

En el presente artículo se analizaron las prácticas en jóvenes de Lima y de Colima, cuyos lugares muestran similitudes culturales, ideológicas y de comportamiento en el tema; por ejemplo, que los videojuegos tienen impacto en los jóvenes desde la niñez, que influyen en algunas ocasiones en la elección de carrera, que han sido de ayuda emocional y que es un medio de enseñanza interactivo que les ayuda a mejorar sus habilidades de coordinación y de competencia, e incluso de socialización y de aprendizaje de otro idioma, entre otras cosas.

Las mujeres también participan en la industria del videojuego, aunque en menor cantidad, según testimonios de las propias entrevistadas, quienes se encuentran abriendo camino para que dejen de ver esta práctica como actividad exclusiva para hombres, tema que da para otra investigación.

Según la perspectiva de los entrevistados, los videojuegos unen a los participantes y construyen socializaciones desde temprana edad, como es el caso de uno de los testimonios que inició desde los cuatro años de edad, e inicia en el contexto de la familia, donde llegan a tener el primer contacto, ya sean por parte de hermanos u otros familiares.

Respecto a la hipótesis, se pudo comprobar que la globalización cultural a través de la tecnología ha facilitado el acceso a los *gamers* limeños y colimenses a adoptar prácticas y estilos de vida semejantes. Asimismo, se pudo cumplir el objetivo principal de identificar cómo influye dicha globalización en la identidad de los jóvenes entrevistados, quienes manifestaron la importancia en su desarrollo y estabilidad emocional, como lo expuso uno de los participantes al señalar que han podido salvarle la vida, demostrando con ello que los videojuegos implican un escape de su realidad y un medio contra el estrés que les provoca felicidad y relajación.

La práctica de videojuegos es sobreestimada por este colectivo que incluso hay quienes han decidido pausar sus estudios académicos para dedicarse de lleno a esta industria como medio de subsistencia y con miras a profesionalizarse en el área.

Referencias bibliográficas

- Belli, S. y López Raventós, C. (2008). Breve historia de los videojuegos. *Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social*, 14: 159-179. Barcelona. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/537/53701409.pdf>
- Blumer, H. (1982). *El interaccionismo simbólico. Perspectiva y método*. Barcelona, España: Hora, S.A.
- Chávez, M. (2004). *De cuerpo entero... todo por hablar de música. Reflexión técnica y metodológica del grupo de discusión*. México: Universidad de Colima.
- Chávez, M.; Covarrubias, K. y Uribe, A. (Coord.). (2013). *Metodología de investigación en ciencias sociales, aplicaciones prácticas*. México: Universidad de Colima.
- Coordinación Sectorial de Fortalecimiento Académico (COSFAC) (2019). *Práctica social*. Consultado el día 17 de septiembre de 2019. Tomado de: <http://humanidades.cosdac.sems.gob.mx/temas/vocabulario/practica-social/>
- Eguia, J.; Contreras-Espinosa, R.; Solano-Albajes, L. (2013). *Videojuegos: Conceptos, historia y su potencial como herramientas para la educación*. 3Ciencias, revista de investigación, 5: 1-14. Editada por Área de Innovación y Desarrollo, S.L. Tomada de: <https://urlzs.com/ZUKGX>
- García Gigante, B. (2009). *Videojuegos: medio de ocio, cultura popular y recurso didáctico para la enseñanza y aprendizaje de las matemáticas escolares*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid. Tomada de <https://cutt.ly/8RFjKbX>
- López Estrada, R.E. y Deslauriers, J-P. (2011). La entrevista cualitativa como técnica para la investigación en Trabajo Social. *Margen, revista de trabajo social y ciencias sociales*, 61: 1-19. Tomado de: <http://www.margen.org/suscri/margen61/lopez.pdf>
- Muñoz, F. (2005). *El impacto de las pantallas: televisión, ordenador y videojuegos*. *Pediatría Integral*, XXII(4): 178-186. Órgano de expresión de la Sociedad Española de Pediatría Extrahospitalaria y Atención Primaria. Tomado de: <https://www.pediatriaintegral.es/publicacion-2018-06/el-impacto-de-las-pantallas-televisión-ordenador-y-videojuegos/>
- Nawas, M.M. (1971). El estilo de vida. *Revista Latinoamericana de Psicología*, 3 (1): 91-107. Bogotá, Colombia. Tomado de: <https://urlzs.com/9N5Pb>.
- Newzoo Global Games Market (2019). Report 2019. Light version. Tomado de: <https://newzoo.com/insights/trend-reports/newzoo-global-games-market-report-2019-light-version/>
- Real Academia Española (actualización 2021): *Diccionario de la lengua española*. 23ª ed. Versión 23.4 [en línea] Tomado de: <https://dle.rae.es>
- Van Dijk, T.A. (1999). El análisis crítico del discurso. *Anthropos* 186: 23-36, septiembre-octubre. Barcelona. Tomado de: <https://cutt.ly/FRFzXDO>
- Velásquez Pérez, A. (2007). Lenguaje e identidad en los adolescentes de hoy. *El Ágora USB*, 7(1): 85-107. Medellín, Colombia. Tomado de: <https://www.redalyc.org/pdf/4077/407748996007.pdf>

**Recepción:** Agosto 14 de 2021**Aceptación:** Octubre 20 de 2021**Yesenia Esmeralda Arias Valencia**

Correo electrónico: yessarva@gmail.com

Mexicana. Licenciada en Comunicación por la Universidad de Colima, con estudios en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas. Actualmente se desempeña como comunicadora política.

Amaury Fernández Reyes

Correo electrónico: amaury_fernandez@ucol.mx

Mexicano. Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Colima. Es profesor-investigador en la Facultad de Letras y Comunicación, miembro del Sistema Nacional de Investigadores (nivel I) y líder del cuerpo académico UCOL-CA-50: *Estudios de cultura y comunicación*. Su línea de interés es el estudio sobre las culturas contemporáneas. Ha publicado y artículos académicos relacionados con temas sobre la juventud, identidad, cultura y comunicación.



Título: Cosas (fragmento) | Dara Alonso Arana

La tradición oral de Jan Vansina

Nohemí Yesenia Zúñiga Preciado
Universidad de Colima

Resumen

Este texto analiza el entorno de la construcción del libro *La tradición oral* (publicado en 1961 con el título original *De la tradition orale, essai de méthode historique*) de Jan Vansina, desde sus primeras incursiones en el tema —en la década de los cincuenta— hasta la publicación del mismo. La perspectiva de análisis se enfoca en la historia intelectual que revisa el contexto de producción de esta obra; es decir, examina el ecosistema intelectual que rodeó a Jan Vansina entre los años cincuenta y sesenta del siglo XX, resaltando los hechos relevantes que fueron esenciales para la publicación de dicha obra. Hablar del contexto como parte importante en la creación de la obra de un autor, nos acerca a observar con detalle los acontecimientos que lo rodearon y entender por qué destaca como una figura intelectual, que favoreció a las discusiones y diálogos sobre los nuevos enfoques de la historia relacionados con la tradición oral.

Palabras clave

Tradición oral, Jan Vansina, metodología histórica, oralidad.



Título: Retrato (fragmento) | Dara Alonso Arana

The Oral Tradition of *Jan Vansina*

Abstract

This text analyzes the atmosphere around the construction of the book, *Tradición oral*, by Jan Vansina, starting with the first incursions of Vansina into the topic in the 50's, up to the publishing of *Tradición oral*. Un estudio en metodología histórica in 1961. The context of production of this work is reviewed and backed from the perspective of intellectual history, therefore the intellectual ecosystem in which Jan Vansina was immersed during the 50's, and 60's, in the 20th century is examined, while highlighting the facts that are considered relevant and essential for the publishing of the aforementioned book. Talking about the context as an important component for the creation of this author's work allows us to look, in detail, at the events that surrounded him, and in that sense, Jan Vansina stands out as an intellectual icon that prompted the beginning of discussions and dialogues about the new approaches of the history with oral tradition.

Keywords

Oral tradition, Jan Vansina, historical methodology, orality.

Introducción

En la década de los cincuenta, Jan Vansina, historiador y antropólogo belga (1929-2017), se dedica al estudio de la cultura africana, y es precisamente esa dirección en el trabajo de campo lo que lo lleva a configurar la escritura de su obra *La tradición oral. Un estudio en metodología histórica*, obra publicada en 1961¹ en francés, en 1965 es traducida al inglés y en 1967 aparece la primera versión en español con el título reducido sólo a *La tradición oral*.² Esta obra fue significativa para aceptar las tradiciones orales como una fuente de conocimiento histórico. En 1985, Vansina realiza una reelaboración completa de esta obra con el nombre de *Tradición oral como historia*, que posteriormente se convirtió en su libro más conocido.³

La obra de 1961, pionera del método histórico, es fundamental para que, a través de la conversación metodológica, se recupere el testimonio oral, y con ello demostró que no necesariamente se necesita de una historia escrita para conservar el conocimiento, sino que hay una sabiduría en la tradición oral que posee ciertas reglas de trasmisión. Es entonces que, a través de las relaciones intelectuales de Jan Vansina, se hace un recorrido sobre el contexto y recepción de la *tradición oral* como un intercambio intelectual que favorece la evolución del método histórico.

Contexto de producción

En este apartado se habla del contexto que rodeaba a Vansina en la región francófona de África antes de escribir *La tradición oral*.⁴ Su

1 *De la tradition orale, essai de méthode historique*, editado por Mussé Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren.

2 Se publica en español, con el título *La tradición oral*, por la Editorial Labor, número 022.

3 Detalladamente se podría realizar una investigación extensa sobre los hechos de vida tanto de Vansina como de Ronald Oliver, pioneros en esta materia. Se recomienda la consulta del artículo "Pioneering African Studies: Jan Vansina and Roland Oliver" de Anthony King en *African Affairs* (2000), 99: 129-134. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/723553>. A la par, se pueden consultar los libros *Living with Africa* (1994) y *En los reinos del oro: Pioneros en la historia africana* (1997) de Roland Oliver, ambas memorias autobiográficas hablan sobre su investigación africana.

4 En esos años surgen otros enfoques culturales que mezclan diferentes disciplinas. El norteamericano Lewis Henry Morgan (1818-1881), el alemán-norteamericano Franz Boas (1858-1942) y el británico-polaco Bronislaw Malinowski (1884-1942) iniciaron



carrera académica se construye a la par de las nuevas visiones sobre oralidad. En 1952 el joven belga viajó al Congo invitado por el director del museo de Tervuren, Frans Olbrechts, y la junta del instituto para el que trabajaba (Institut de Recherche Scientifique en Afrique Centrale, IRSAC); primero realizó un curso intensivo en la Universidad de Londres en la School of Oriental and African Studies (SOAS), donde conoció el trabajo y convivió con los historiadores nigerianos Kenneth Dike y Jacob Ajayi, así como a los académicos británicos Roland Oliver⁵ y John Fage; así como a Daryll Forde, Phyllis Kaberry, Michael Smith y Mary Douglas, entre otros.⁶ Después del curso fue enviado como antropólogo a un área que dominaba por sus objetos y arte, fue así como llegó vivir a una aldea remota llamada Kuba.

Las conferencias de la Escuela de Estudios Orientales y Africanos (SOAS, por sus siglas en inglés), perteneciente a la Universidad de Londres,⁷ facilitaron las conexiones de antropólogos e historiadores en la década de los cincuenta; de dos profesores en la matrícula de 1947, pasó a tener 20 en 1952. Para 1953, SOAS convocó a la pri-

sus investigaciones posibilitando cambios sobre las formas de hacer antropología; así se crearon grupos y escuelas que proponían estudiar desde una visión etnohistórica (perspectiva social e institucional, Europa), y otros sugerían la visión etnosociológica (totalidad cultural, Norteamérica). Aunque los estudios sobre oralidad surgen desde mediados del siglo XIX, su auge es hasta mediados del XX. David Mariezkurrena Iturmendi (2008: 228) señala: “A partir de los años cuarenta del siglo XX, grupos de historiadores en Francia, Inglaterra y Estados Unidos (la escuela francesa de los Anales, la historiografía marxista británica y la nueva historia económica estadounidense) abrieron nuevas perspectivas para estudiar el acontecer humano”.

5 En 1948, la Escuela de Estudios de Londres (School of Oriental and African Studies), hizo su primer nombramiento de un prohistoriador africano, Roland Oliver, quien aceptó el cargo, en cuya época Jan Vansina realizó su curso intensivo. Roland Olivier, por su parte, estudió en el Stow College (en Escocia), donde reclutaron al joven Bill McElwe, de quien aprendió *how to 'gut' a book*. McElwe, a su vez, había trabajado con A.J.P. Taylor, un historiador erudito considerado como de los mejores. Este curso, fue de gran importancia en la consolidación de Vansina como antropólogo.

6 Si se revisa la biografía de cada uno de estos autores, se observa que cada uno desarrolló una forma distinta de estudiar la cultura y que, en la primera mitad del siglo XX, estos contactos intelectuales favorecieron al desarrollo de dichas perspectivas.

7 En estas conferencias no sólo participaron investigadores europeos, también estadounidenses y de otros países, lo que significó que pudiera compartir y discutir ideas sobre las fuentes orales vivas y ampliar sus perspectivas que, posteriormente, lo llevaron a un aumento de investigaciones a partir de la década de los sesenta y después de 30 años consolidar diferentes Departamentos dedicados al estudio de la oralidad.

mera conferencia sobre historia y antropología de África, en la que Roland Oliver participó y a la que asistieron diferentes eruditos de disciplinas como arqueología, antropología, historia, profesores de lenguas africanas y otros. En 1957, SOAS convocó la segunda conferencia con más de 100 participantes, incluido Jan Vansina. En esos eventos se compartieron ideas de forma rutinaria y, de ahí, siguieron numerosas reuniones durante años, en las que también incluían estudiantes de posgrado.

Vansina señala en una entrevista⁸ que, en los cincuenta, era inusual hacer trabajo de campo en las Universidades Belgas, era un tema desconocido; por tanto, era un campo nuevo. En ese sentido distingue que su trabajo fue diferente debido a su incursión y estancia física con Kuba, por el contrario de los antropólogos europeos que se asentaban en Mweka, el distrito más importante en ese momento.⁹

También hubo precursores africanos que se orientaban a la historia de África, como en Senegal, Amadou Mahtar M'Bo; en Alto Volta, Joseph KiLZerbo; en Camerún, el padre Engelbert Mveng; entre otros.¹⁰ Así, en los años cincuenta, los historiadores que llegaban del exterior se establecían en el África francófona y es cuando ingresa Vansina en escena, donde no sólo contribuiría a la historia africana en la Universidad de Lovanium en el Congo, sino que después continúa trabajando con el gobierno belga en el Congo y en Ruanda.

Al mismo tiempo que Vansina desarrolla su método con las fuentes orales, hay otras investigaciones que se articulaban, como Raymond Mauny junto con el Institut fondamental d'Afrique noire en Dakar, dedicados a la investigación de África occidental, así como

8 En *This Guy has Become a Complete Savage - A Last Interview with Jan Vansina* de Hein Vanhee (2009), en <https://sites.clas.ufl.edu/africanquarterly/files/v18i2a1.pdf>

9 Después de realizar una investigación de campo y trabajar en el Instituto de Investigación Científica en África Central (IRSAC) en Ruanda, Vansina regresó a Bélgica para obtener una licencia y el doctorado en la Universidad Católica de Lovaina en 1957, con la tesis: *El valor histórico de la tradición oral: Aplicación a la historia de Kuba* (título original en neerlandés: *De historische waarde der mondelinge overlevering met toepassing lo de geschiedenis ser Kuba*).

10 Todos con influencia de distintas estancias universitarias en Londres, en los años cincuenta.



Yves Person,¹¹ todavía un administrador colonial, quien realizaba contribuciones a las universidades de Abidjan y Dakar. También aparece *Présence Africaine*,¹² una revista y editorial fundada por Alioune Diop en 1949, que además era una red y un movimiento de debate de ideas que organizaba congresos y festivales con artistas negros. A la par, desde la etnohistoria, se menciona el trabajo de Evans-Pritchard en la Cirenaica (1949), y de P. Mercier entre los yoruba (1950),¹³ a los que se une el trabajo de Vansina en Kuba, Ruanda y Burundi antes de la descolonización.¹⁴ Estos estudios buscaron preservar la memoria de los pueblos, no sólo construir una historia escrita de grandes momentos.¹⁵

En 1960, Vansina, junto con Philip Curtin,¹⁶ se unió al Departamento de Historia de la Universidad de Wisconsin-Madison, donde crearon el primer programa de historia africana en Estados Unidos; así, en 1961, aparece publicada *De la tradition orale, essai de méthode historique*, obra de Vansina que significó una década de reflejo sobre los controles y críticas que son necesarias en el trabajo de campo; además, muestra una visión científica de las tradiciones orales, ya que, en ese tiempo, la forma de documentar la historia era a través de la escritura, por lo que fue un logro definir otra forma de

11 Yves Person comenzaba sus investigaciones que dieron origen a su tesis sobre Samori, se puede consultar en "Samori et la Sierra Leone" (1967) en *Cahiers d'Etudes Africaines*, 725: 5-26.

12 "Alioune Diop organizó dos congresos de escritores y artistas negros en París en 1956 y en Roma en 1959, fundó la Sociedad Africana de Cultura en 1956 y participó activamente en la organización del Primer Festival de las Artes Negras de Dakar en 1966" (Frioux-Salgas, 2010: 43).

13 Estos autores también son referidos en el texto y bibliografía de *La tradición oral* de 1961.

14 Cabe señalar que la mayoría de las colonias francesas de África lograron su independencia hacia 1960, también sería interesante de observar este movimiento de independencia junto con el proceso académico, intelectual de construir una nueva historia, pero esto será para otra ocasión.

15 Al mismo tiempo que los historiadores y antropólogos se enfocaban en las culturas orales en la perspectiva histórica de Vansina, había otros que trabajaban en el mismo círculo cultural, pero desde otro ángulo, como Franz Boas (1858-1942), padre de la antropología norteamericana, quien fue gran influencia para otros estudiosos que vinieron más adelante a cuestionar las formas en que se construye la historia.

16 Curtin reclutó a Vansina del Congo, ya en la Universidad de Wisconsin solicitaron fondos para sus estudios sobre cultura africana; para 1961, ambos se encargaron de entrenar a los estudiantes de historia africana en Estados Unidos.

cimentar la historia. A partir de entonces comienzan a surgir importantes eventos, como el Seminario de Dakar, organizado en 1961 por el International African Institute sobre el historiador en África tropical y el de Dar-es-Salaam, celebrado en 1965 y cuya temática fue sobre las nuevas perspectivas de la historia africana. Ambos programas dieron como resaltado el uso de nuevos enfoques históricos con la importancia de la oralidad como una fuente de historia, igualmente se tomó en cuenta que el historiador puede hacer uso tanto de la lingüística como de la arqueología al hablar de tradición oral.

Jan Vansina y *La tradición oral* (1967)

En este apartado se expone sobre el autor y su libro *La tradición oral*, primeramente refiriéndonos a la versión en español de 1967, cuya edición contiene un prefacio (fechado en 1966) que fue realizado por el mismo Vansina y en el que profundiza en el contexto de dicha obra al escribir que, cuando apareció la versión de 1961, se revalorizaron algunas tradiciones orales, como el caso de la tradición coránica hadiz y su traducción al francés de H. Peres, con el título *Los cuarenta hadices*;¹⁷ el otro ejemplo se refiere a, como poseedor de un particular valor histórico, los relatos épicos serbios: *The Singer of Tales* de Albert Lord (Nueva York en 1959).¹⁸ Además, señala que hay otras representaciones culturales que exponen la necesidad de utilizar otro tipo de fuentes históricas, no necesariamente la escritura.¹⁹

Por otra parte, en el prefacio de la edición en francés, Vansina menciona que el “estudio acerca del valor histórico de las tradiciones orales, es desarrollado partiendo de investigaciones personales

17 Los cuarenta hadices sagrados, son códigos de conducta, el autor es Abu Zakariya An-Nawawi, traducido al francés por H. Peres; además de esta traducción hay otras, como: *Las tradiciones islámicas* de O. Houndas y W. Marçais (1903), *In Classiques de l’Islamologie* de G.H. Bousquet (1950), *Estudios sobre la tradición islámica* de I. Goldziher (1952) y *Visión de conjunto sobre los cuarenta Hadiz* de A. Karahan (1955) (Encuentro, 1976: 11-12).

18 El libro analiza la tradición oral como una teoría de composición literaria aplicando a la épica homérica y medieval.

19 Vansina señala que en 1960 aparecen diferentes artículos sobre tradiciones orales, específicamente respecto a la cultura africana y polinesia, por ejemplo, a M. D’Hertefeld y A. Coupez (1965) con *La royauté sacrée de l’ancien Rwanda*, *Annales du Musée Royal de l’Afrique Centrale*, Tarvuren y B. Suggs (1962) con *Island Civilizations of Polynesia*, Mentor Book, Nueva York.



llevadas a cabo entre los kuba, de 1953 a 1956, y en los territorios de Ruanda y Burundi, de 1957 a 1960" (p. 7), y especifica que en los casos de Kuba y Ruanda son ampliamente utilizados debido a la documentación de trabajos previos de A. Kagame, A. Coupez y Th. Kamanzi, aparecidos desde 1960 en ediciones de la Axadémie Royal des Sciences d'Outre-Mer en Bruselas y del Musée Royal pour l'Afrique Centrale en Tervuren.

En este prefacio, Vansina también agradece a profesores de la Universidad de Lovaina que lo apoyaron, como A. Maesen, por su guía en el tratamiento de numerosos puntos etnológicos y A.E. Meeussen, quien lo inició en problemas de lingüística y en el método científico; igualmente agradece al profesor Daryll Forde del Department of Social Anthropology de la University College de la Universidad de Londres. Este último agradecimiento nos lleva a conectarlo con Forde, quien después de que se doctoró en arqueología prehistórica recibió la beca Commonwealth Fellowship (de 1928 a 1930) para trabajar con los antropólogos estadounidenses Alfred Kroeber y Robert Lowie en la Universidad de California, en Berkeley, quienes a su vez eran estudiantes de Franz Boas.²⁰ En esta estancia, Forde trabajó con los *yuma* del valle del bajo río Colorado y los *hopi* del norte de Arizona, lo que lo llevó a consolidar dos de sus obras: *Etnografía de los indios yuma* (1931) y, la más conocida, *Hábitat, economía y sociedad: Una introducción geográfica de etnología* (1934); así, en Berkeley, Forde se formó en antropología ecológica y se llevó el enfoque al Reino Unido, donde incentivó el trabajo práctico de Jan Vansina en África.

En las primeras décadas del siglo XX, la tradición oral todavía no era entendida como una posibilidad de conocimiento histórico, sino que académicamente se consideraba poco accesible y una fuente de información con menos solidez que la escritura; en ese sentido, el auge del estudio de las tradiciones orales tanto en la antropología como la historia significó profundizar en los diferentes aspectos que posee una cultura, por lo que Vansina²¹ ve la necesidad

20 Para ver la conexión general, revisar nota al pie número 5.

21 El trabajo de Vansina se va puliendo en cada una de sus publicaciones impresas como en *La tradición oral como historia*, de 1985, reelaboración de *Tradición oral* de 1961 o *Caminos en las selvas tropicales* de 1990 y *Viviendo con África* de 1994. Igualmente, los artículos publicados en el nuevo milenio, muestran una reflexión más profunda del autor sobre el tema.

de definir las tradiciones orales, reflexionar sobre sus diferencias y da valor a lo que implica recuperar las diferentes tradiciones orales.

Deseaba demostrar que estos pueblos africanos tenían su propia historia mucho antes de la llegada de los europeos y, en su obra *La tradición oral*,²² realiza varios señalamientos importantes que confirman y refutan a otros investigadores con el paso del tiempo, como el que las tradiciones orales son transmitidas de generación en generación y se cimentan en la memoria del hombre; también, que es una cadena de testimonios que puede ser transmitida de manera libre o no, y que entre más libre sea la transmisión poseerá más variantes, todo lo contrario a si es una tradición regulada. Asimismo, señala que el contenido de estas formas dependerá en gran medida de la función social que desempeña el orador, como conservador y transmisor del conocimiento, ya que los temas de las tradiciones pueden contener conocimiento culto del pueblo o pueden ser un relato público contado por generaciones. Vansina señala que hay un proceso de memorización respecto al trabajo del orador, en el que se involucra el uso de diferentes objetos, imágenes o palabras; así, la tradición oral funciona como una forma de resguardar un conjunto de conocimientos que componen la historia de una cultura.

Contexto de difusión

Para terminar de analizar contextualmente la importancia de la obra, se mencionan algunas opiniones críticas que muestran las discusiones que se generaron a lo largo de la historia. El sentido crítico en los primeros años es que se mal entiende su aparición, cuestionaba el por qué fue escrita si no era para dar a conocer el pasado ya que se centraba en preservar el conocimiento de una tradición viva. Vansina se enfocó en las tradiciones africanas existentes mucho antes de los colonizadores europeos y, a pesar de que sus investigaciones fueron cuestionadas, su trabajo expuso años de historia africana.

Obras como *La tradición oral* facilitaron la aceptación de las fuentes orales en distintos ámbitos académicos y, al mismo tiempo,

22 La importancia de esta primera obra, es debido a la reflexión que Vansina realiza sobre la necesidad de problematizar el estudio de fuentes orales, como parte de la construcción y crítica de las tradiciones. Vansina logra evidenciar algunos límites de la historiografía y sus nuevas obras tratan el tema de la tradición oral con más cautela.



dieron una nueva perspectiva y continuidad a los diálogos que se vienen gestando desde finales del XIX. Se generaron varias discusiones intelectuales sobre el manejo de la historia, pero Vansina creó una metodología que en décadas posteriores fue perfeccionada por otros, como Y. Person, R. Mauny, D. Henige, C.-H. Perrot, J.-P. Chrétien, P. Curtin, por citar algunos.

La obra de Vansina dio paso a cuestionar la diferencia entre tradición oral y memoria colectiva, y a ya no dar importancia a si la fuente era oral o no, sino a los distintos aspectos que integran la oralidad.

Contrario de la crítica actual, que privilegia a Vansina por iniciar un proceso de construcción histórico de la cultura africana, algunas críticas de las décadas de 1960-1980 son rígidas respecto a lo que el libro ofrece; por ejemplo, Henri Moniot (1964) menciona el contenido de la obra con opiniones fuertes respecto a la forma en que Vansina estructura su libro *La tradición oral*, pues considera que analiza las obras de E. Bernheim, A. Feder y W. Bauer,²³ y que sin embargo no analiza a otros estudiosos; igualmente menciona que a pesar de las categorizaciones que ofrece, es sólo un trabajo borroso y pobre, tanto en su estructura como en el estudio metodológico de la fuente oral, y que toca ocasionalmente el problema de la fijación de la memoria colectiva y la cronología en cuanto a los testimonios, temas que, según menciona Moniot, resuelve Yves Person en un artículo interesante.

Claudine Vidal (1977) también señala que Vansina no logró articular los varios ritmos de tiempo, lo que la lleva a preguntarse sobre el uso de la etnología. Asimismo, Ariane Deluz (1962) señala que hay trabajos como los de Y. Person y P. Bohannan que muestran datos diferentes o complementarios al trabajo de Vansina, y lamenta que algunas de las tipologías en dicha obra sean sólo una ilustración del método y se muestren de manera resumida.

Varias son las críticas que ha recibido el trabajo de Vansina, especialmente en referencia a la publicación de *La tradición oral* de

23 Vansina se refiere a E. Bernheim para distinguir las siguientes clases de fuentes: el relato, la saga, anécdota, proverbio y el caso histórico. A. Feder añade la tradición anónima: el rumor público, la anécdota, el proverbio histórico, las palabras que perduran y la tradición popular. W. Bauer lo divide en dos grupos: el rumor, la saga, la leyenda y la anécdota; y la canción histórica y los proverbios.

1961 que, como menciona Rock Núñez (2016), los análisis y estudios de Vansina, en esa primera edición, se han vuelto limitados, pero que, sin embargo, deben verse como un proyecto que ha madurado junto con la historia de África. En 1985, Henri Moniot vuelve a reseñar la obra *La tradición oral*, pero en esta ocasión, al igual que Rock Núñez, sólo se refiere a la obra como limitada en la actualidad, pero añade que el libro es una de las primeras obras que incursiona en la discusión sobre las fuentes orales. Así, como el caso de Moniot, con el paso del tiempo, la crítica de la obra de Vansina ya no fue tan estricta, pues pone en consideración el significado del momento histórico en la creación de *La tradición oral* como un primer paso en la creación de un nuevo método histórico: la escritura.

Conclusión

Jan Vansina con su obra *La tradición oral* (1961) desde el trabajo de campo hasta la publicación es un recorrido contextual de sus primeros diez años de trayectoria académica; se muestra cómo Vansina se involucró en el estudio de la tradición oral en la región francófona de África y la importancia que SOAS da desde los años cincuenta, como una escuela formadora de antropólogos; se menciona la estancia de Vansina en Kuba; además, se señalan algunos trabajos y autores con quienes se vinculaba —tanto en el trabajo antropológico como el etnohistórico del momento— hasta la publicación de *La tradición oral*, trabajo que dio pauta para importantes estudios posteriores sobre tradición oral.

Se expone cómo el apartado sobre *Jan Vansina y tradición oral*, en su edición de 1967, el propio autor señala en el prefacio la influencia que tuvo de Daryll Forde sobre su trabajo de campo en África, y se mencionan brevemente algunas características importantes sobre la fuente oral, señaladas en el libro.

En cuanto a la reacción de la obra, se encontró que, en los años siguientes a la publicación de 1961, la crítica fue muy rigurosa, pero con el paso del tiempo y la reelaboración de la misma en 1985 se modifica la perspectiva, al grado de ser considerada actualmente como parte importante del diálogo inicial sobre la tradición oral, aunque como método es arcaico a las nuevas formas de investigación oral.



Es importante destacar el contexto que rodeó a Vansina en los años cincuenta para desarrollar sus primeras conclusiones sobre las tradiciones orales y publicara en 1961 *Tradición oral, ensayo sobre el método histórico*, con cuya obra muestra que no sólo el trabajo sobre tradiciones orales corresponde a la antropología, sino también a disciplinas como historia y literatura. Pese a que es una obra que metodológicamente se ve limitada por la continua evolución del método histórico en el siglo XX, su aparición permitió que distintas disciplinas notaran la necesidad de reformar los métodos para recolectar la oralidad y, al mismo tiempo, concientizaran la utilidad del trabajo interdisciplinario.

Referencias bibliográficas

- Azpúrua Gruber, F.J. (2005). La Escuela de Chicago. Sus aportes para la investigación en ciencias sociales. *Sapiens. Revista Universitaria de Investigación*, 6(2): 25:35. Caracas, julio-diciembre. Recuperado el 29 de noviembre de 2020. Tomado de: http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1317-58152005000200003
- Deluz Ariane (1962). *J. Vansina, De la tradition orale, essai de méthode historique. L'Homme*, 2(3): 129-130.
- Encuentro (1976). *Hadiz y Sunna*. Serie A: Islam en sí mismo. *Encuentro. Documentos para el entendimiento islamo-cristiano*, 52: 11-12, agosto. Recuperado el 25 de noviembre de 2020. Tomado de: http://www.africafundacion.org/encuentro_islam/Documentos/1976/Encuentro_052.pdf
- Frioux-Salgas, S. (2010). Présence Africaine: La invención de una revista necesaria. *Pasajes. Revista de Pensamiento Contemporáneo*, 34: 43-58.
- Gómez Pellón, E. (2012). Oralidad y memoria: Sobre los testimonios verbales del pasado. *Etnicex. Revista de Estudios Etnográficos*, 4: 19-39.
- Ki-Zerbo, J. (director) (1982). *Historia general de África*. Volumen I. España: Tornos/UNESCO.
- Mariezcurrera Iturmendi, D. (2008). La historia oral como método de investigación histórica. *Gerónimo de Uztariz*, 23-24: 227-233. ISSN 1133-651X.
- Moniot Henri. (1964). Les voies de l'histoire de l'Afrique: la tradition orale. *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, 19 (6): 1182-1194.
- Moniot, Henri (1985). Vansina, Jan.- Oral Tradition as History. *Cahiers d'études africaines*, 25 (99): 461-462. Ségrégation spatiale, ségrégation sociale. Disponible en: https://www.persee.fr/doc/cea_0008-0055_1985_num_25_99_1741_t1_0461_0000_2
- Munene, M. (2012). *Historical Reflections on Kenya: Intellectual Adventurism, Politics and International Relations*. Nairobi: University of Nairobi Press.

- Roberts, A. (2015). Roland Oliver. School of Oriental and African Studies, London. Recuperado el 26 de noviembre de 2020 desde https://www.thebritishacademy.ac.uk/documents/1518/20_Oliver_1820.pdf
- Rock, M. (2016). Memoria y oralidad: Formas de entender el pasado desde el presente. *Diálogo Andino*, 49. Arica mar. ISSN 0719-2681. Recuperado el 29 de noviembre de 2019. Tomado de: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0719-26812016000100012
- Schoenbrun, D. (2017). Jan Vansina (1929-2017): Una figura fundadora en el estudio del pasado, temprano y reciente de África. *Azania: Archaeological Research in Africa*, 52. En línea. Recuperado el 25 de noviembre de 2020. Tomado de: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/0067270X.2017.1331542>
- Vansina, J. (1994). *Living with Africa*. Madison, Wisconsin.
- Vidal, Claudine (1977). Quand la mariée est trop belle... ou plaidoyer pour la tradition orale. *Cahiers d'études africaines*, 17 (66-67): 377-378.

Recepción: Diciembre 12 de 2020

Aceptación: Septiembre 03 de 2021

Nohemí Yesenia Zúñiga Preciado

Correo electrónico: nohemizup@gmail.com

Mexicana. Maestra en Estudios Literarios Mexicanos por la Universidad de Colima. Su área de interés es el rescate de la literatura regional.



Título: **Amia** (fragmento)
Artista: Dara Alonso Arana



Lengua labrada

El metadiscurso narrativo en “Carta a un zapatero que compuso mal unos zapatos” de Juan José Arreola

Ramón Moreno Rodríguez
Universidad de Guadalajara - CUS

Resumen

En este ensayo breve analizo el cuento de Juan José Arreola *Carta a un zapatero que compuso mal unos zapatos* y centro mi interés en explicar un aspecto que hace tan singular el estilo literario del autor jalisciense. Me refiero al asombro que causa al lector el discurso, a veces cercano a la alucinación, que tienen muchos de sus personajes. Para explicar este fenómeno, utilizo el análisis narratológico con enfoque en un solo aspecto: la función del narrador. Para alcanzar este objetivo utilicé el análisis que hace Miguel Ángel García Peinado en su libro *Hacia una teoría general de la novela*. De este amplísimo estudio me valí de los fragmentos dedicados a la explicación del *metadiscurso narrativo* y, una vez expuesto este fenómeno de la voz narrativa, desplegué el análisis en tres aspectos que es posible detectar en las palabras del hombre que mortificado escribe una carta al zapatero: el uso de la ironía, de la caricatura y el situar lo bajo en lugar de lo alto y viceversa. Al final, demuestro que este

**Interpretextos**

27/Primavera de 2022, pp. 165-178

segundo nivel de la voz —el *metadiscurso narrativo*— es el mejor camino para explicar e interpretar el estilo de Juan José Arreola.

Palabras clave

Literatura mexicana siglo XX, *Boom* latinoamericano, análisis narratológico, cuento latinoamericano.



Título: Interior (fragmento) | Dara Alonso Arana

The Narrative Metadiscourse in “Carta a un zapatero que compuso mal unos zapatos” by Juan José Arreola

Abstract

In this brief essay, I analyze the story of Juan José Arreola, “Carta a un zapatero que compuso mal unos zapatos” and I place my attention on explaining an aspect that makes the literary style of the Jalisco author so unique. I am referring to the astonishment caused on the reader by the discourse, sometimes close to hallucination, that many of his characters have. To explain this phenomenon, I used narratological analysis and focused on one aspect only, which is the role of the narrator. To reach my objective, I used the analysis made by Miguel Ángel García Peinado in his book, *Hacia una teoría general de la novela*. From this very extensive study, I made use of the fragments dedicated to the explanation of the narrative metadiscourse. Once this phenomenon of the narrative voice was exposed, I partitioned the analysis in three aspects that are possible to detect in the words of a very mortified man who writes a letter to a shoemaker. With this, I refer the use of irony, the use of caricature, and of placing what is below in place of what is above and vice versa. In my opinion, at the end of my essay I demonstrated that this second level of the voice that the narrative metadiscourse implies is the best way to explain and interpret Juan José Arreola’s style.

Keywords

Mexican literature, 20th Century, Latin American Boom, narratological analysis, Latin American short story.



Como es sabido por quienes nos dedicamos a las letras, la creación literaria procede —a diferencia del lenguaje no ficticio— de una manera oblicua; es decir, el que escribe literatura piensa en su objeto como una meta colocada a distancia determinada y no debe avanzar hacia ella en línea recta, sino dando cierta circunvolución que aplase la llegada a su destino. En su defecto, la línea recta es previsibilidad, torpeza, simpleza, falta de ingenio, entre otras cosas, pero no es literatura. El rodeo llena de matices la obra, de sugerencias creativas, de posibilidades, de ingenio; así es como captamos la obra de Juan José Arreola, si nos atreviéramos a leer de forma *plana* la ficción narrativa del jalisciense, empobreceríamos su discurso y desecharíamos su creatividad artística, pero, *aún* si lo hiciésemos, conviene resaltar que buena parte de la belleza perduraría; eso sucede con “Carta a un zapatero que compuso mal unos zapatos”, incluida en su libro *Confabulario* (2018 [1952]), donde no está mal leerlo de manera plana, pero el relato da para mucho más.

La mayoría de los lectores suelen quedarse con la lección de que Arreola quería hacer una amonestación en contra de aquellos que no aman su oficio, por humilde que éste sea, y que laboran con desgana, sin pasión por su actividad. No está mal, repito, pero el texto da para más y en estas líneas quiero reflexionar sobre lo que este relato nos dice más allá de su lectura plana.

Alberto Paredes (1987: 100), en un análisis literario ha acuñado el término “metadiscurso narrativo”, a través del cual se asienta que cuando un autor escribe una obra literaria, aunque busque imitar la realidad (como es el caso del relato que nos ocupa) se entiende también que contar va más allá de la simple plasmación de esa realidad que nos rodea, sino que inevitablemente en literatura se miente (*mensonge*), de acuerdo con Miguel A. García Peinado (1998: 284). Otro efecto que produce esa *mentira* es que se busca acortar la distancia entre ficción y no-ficción; es decir, se pretende, simuladamente, que el escrito pase como real ante los ojos cómplices del lector y que, aunque este sabe que es una fantasía literaria, en cierto contexto diga “sí, es cierto”. En el caso de Arreola, una de las maneras de cómo intenta acercar ficción y no-ficción es a través del juego de la carta; es decir, en el ámbito de la realidad (no-ficción) se escriben cartas, pero el contexto y el destinatario de la carta hace del uso de

tal recurso (la correspondencia) un hecho insólito, y es en el choque de esos dos acontecimientos donde surge la fantasía (ficción).

Explicándolo más a fondo, en todo discurso literario hay una voz que cuenta la historia, puede ser una voz extradiegética (un narrador que desde fuera ve los acontecimientos y los cuenta al lector) o una intradiegética (un personaje que es testigo de los acontecimientos). En este caso, el narrador es intradiegético: alguien involucrado dentro de los acontecimientos, concretamente un cliente que sufre con sus zapatos recién reconstruidos. Bien. Atrás de esa voz está el autor que es quien planeó, urdió la historia; es decir, la saca de sus pensamientos fantasiosos o toma un hecho real del cual parte para modificarlo y darle una dimensión literaria y artística, a un hecho que por sí mismo carece de belleza literaria (unos zapatos torpemente reparados).

Pues bien, la consciencia externa, la voz exterior del autor (o su trasunto) no puede aparecer dentro de estos acontecimientos, rompería el bello artificio que se está construyendo, sería como el mago inepto al que se le descubre el truco de aparecer un conejo dentro del sombrero. En el caso de la literatura del siglo XX, los escritores experimentaron muchas maneras de romper esos cánones literarios, entre otras, haciendo aparecer al autor dentro de la narración; a esta presencia extraña y rupturista del fluir natural de la voz intradiegética¹ se le ha llamado *metadiscurso narrativo*. Es decir, hay dos niveles de narración: la voz del personaje que cuenta los hechos y la presencia externa que introduce elementos anómalos y rupturistas con el fluir natural del discurso. Es a André Gide a quien se le atribuye el inicio de este artificio narrativo y es precisamente en su novela *Los monederos falsos* donde aparece por primera vez, es un recurso al que llamó el *moi en mouvement*. Así lo explica García Peinado (1998: 284):

Este gran problema que afecta a la creación literaria es, en este caso, como un juego del "moi en mouvement" que más tarde se convertirá en un manifiesto estético con *Los monederos falsos* [...] y abre la vía a una literatura que se va a alimentar de sí

1 Es oportuno aclarar que los autores pueden romper más fácilmente la convención de los niveles narrativos haciendo aparecer la presencia del autor en un relato extradiegético, no sólo en los intradiegéticos.



misma, y cuyo ejemplo servirá de modelo y de punto de anclaje a las investigaciones estéticas de numerosas vanguardias, hasta el *Nouveau Román*: ruptura con el realismo.

De nueva cuenta es necesario que nos expliquemos más, debido a que las últimas palabras de lo que acabamos de citar se escuchan muy ajenas a lo que sucede en el relato de Arreola, con dificultad aceptaríamos que en ese texto hay una ruptura con el realismo o la realidad, sin embargo, la hay y trataremos de demostrarlo a continuación.

En primer término, no debe sorprendernos el que haya influencia del escritor francés en el mexicano, Arreola muchas veces habló y reconoció el influjo que en él dejó Gide y, en particular, lo mucho que amaba *Los monederos falsos*; ahora bien, los resultados que obtuvo el mexicano son muy diferentes a la experimentación que hicieron las vanguardias y la nueva novela francesa, el asunto es que ese juego en nuestro autor es muy sutil, tan sutil que muchos lectores no lo perciben.

Digamos primero que la intromisión de la voz narrativa en un texto narrado con una voz intradieгética o extradieгética es muy abrupta, muchas veces está dotada de tal desvergüenza que esa voz del autor se exhibe casi descaradamente, interpela al lector, le pide que concluya el relato en una u otra dirección, que interfiera por el personaje o que le ayude para que pueda reposar en la cama.² Como ya dijimos, en Arreola esa intromisión es tan sutil que, o no se percibe o el lector queda como deslumbrado sin poder atinar a decir "me parece que he visto esto o aquello".

Son tres los recursos usados por Juan José Arreola para construir este segundo nivel de la voz intradieгética que cuenta los hechos o metadiscurso narrativo, que son la ironía, la caricatura y hacer pasar lo bajo por lo alto. En primer término, abordaremos la ironía³ ésta no busca ese acercamiento con el lector para *redu-*

2 Es la voz del narrador en *Vida y opiniones de Tristram Shandy, caballero* de Laurence Sterne se apela a la ayuda del lector al personaje.

3 He encontrado en internet muchos comentarios sobre este cuento, pero en casi todos los casos los lectores ven en él ese mensaje plano de invitarnos a todos a amar nuestro oficio, por muy humilde que éste sea; no obstante, encontré un comentarista que, ciertamente, sin explicarse, habla de la mucha ironía que puebla el texto, y sin duda que estamos de acuerdo con esta opinión. Cf. Bitácora Web de Javier Serrano

cir la distancia que tiene el pobre hombre al que le han reparado mal unos zapatos con el lector, sino para crear una ruptura por contraste, que es una de las formas de la ironía; es decir, la ironía se da cuando al observar un hecho decimos lo contrario de lo que aquello significa; por ejemplo, podríamos decir que fulanito es muy inteligente, cuando acaba de dar una opinión muy torpe. Entendamos pues la ironía como una de las formas del humor.⁴

En el cuento que nos ocupa, el primer efecto en quien lee es la sorpresa: no se puede dar crédito a lo dicho, pero después de un instante se termina por reír, dado el alto contraste que se está haciendo entre la formalidad de lo que se dice y lo nimio de los hechos. Hemos encontrado hasta ocho juegos irónicos que construye Arreola, cuando hace decir en la carta a su personaje cosas como:

No quise conceder mayor importancia a esta metamorfosis. Soy razonable. Unos zapatos remontados tienen algo de extraño, ofrecen una nueva fisonomía (p. 159).

Observe el lector lo privilegiado que está la escritura de la proposición que remata o constituye el centro de la ironía: “soy razonable”. El poner esta oración separada por puntos le da una fuerte intención semántica. En efecto, podemos conceder en primer término que el afectado por el mal trabajo recibido, reflexione y procure ser razonable, pero nos preguntamos, ¿hasta dónde se puede llevar la razonabilidad en un hecho así? ¿Hasta el extremo de escribir una carta llena de propiedades y buenas palabras? Entre el medio (una carta), el motivo (el trabajo mal hecho de un zapatero remendón) y el modo (un lenguaje que se pasa de comedido), el lector no puede sino reír por el gran contraste, por la gran distancia entre la cosa y la forma solemne en cómo se la dice.

La segunda ironía que encontramos está unas pocas líneas después de la cita anterior, cuando el cliente dice al zapatero: “Usted

Sánchez, titulada *Un instante de caos*, y en la que afirma: “Este relato de Juan José Arreola es un derroche de humor y de ironía en torno a la figura de un zapatero y un par de zapatos mal arreglados”. Consultada el 27 de mayo de 2021. Disponible en: <https://uninstantedecaos.blogspot.com/2013/02/carta-un-zapatero-que-compuso-mal-unos.html>

⁴ Véase Henry Bergson (1966 [1900]). *La risa: Ensayo sobre la significación de lo cómico*. 2ª ed. Madrid: Espasa-Calpe.



mismo les dedicó frases elogiosas por la calidad de sus materiales y por su perfecta hechura” (p. 159), y entonces no puede uno sino imaginarse que aquello es una escena cómica como las del cine mudo que escenifica Harold Lloyd, cuando le están pasando accidentes terribles pero su rostro no se inmuta. Igual aquí, un hombre elogia la calidad, los materiales y lo perfecto de unos zapatos viejos y listos para ser lanzados a la basura.

Y así podríamos seguir desgranando otras expresiones, como estas donde señala (p. 159):

Como los de todas las personas, mis pies están hechos de una materia blanda y sensible.

Me puse a considerar cuidadosamente el trabajo que usted había realizado.

En lugar de transferirle las palabras violentas que suscitaron mis esfuerzos infructuosos.

Pero introduzca usted su mano dentro de ellos. Palpará usted una caverna siniestra.

Cabe mencionar que, en ciertos momentos, estas ironías se entrelazan con la caricatura, y la una deviene en la otra; es decir, cuando la ironía es excesiva y al personaje o hecho ironizado se le ha rebajado de tal manera que pierde los elementos referentes de lo humano (en el caso de las personas) o de la *normalidad* de sus formas o constitución, aquella persona, cosa o hecho se distorsiona hasta convertirse en una caricatura. Esto es, no alcanza, por la deformidad, a encarnar lo que se supone que es.

Bergson (1966: 14) reflexiona sobre el hecho de por qué nos causa risa el que una persona se caiga cuando pisa una cáscara de plátano mientras camina por la calle, y concluye que es graciosa la escena porque la figura humana erguida, caminando, es lo que esperamos ver, pero el hecho de que pierda el equilibrio, manotee y alce las piernas le quita su condición humana, es un exceso de la deformidad y tal hecho es lo que nos provoca la risa. Así procede la caricatura, es una distorsión deliberada del objeto retratado que, cuya exageración (la nariz excesivamente grande de un rostro, por ejemplo), nos conduce a la risa.

De tal manera sucede en “Carta a un zapatero que compuso mal unos zapatos”, donde el afectado dice cosas que resultan claramente deformadas por el exceso; por ejemplo, la escena que dice: “Aquí estoy, con los pies doloridos, dirigiendo a usted una carta, en lugar de transferirle las palabras violentas que suscitaron mis esfuerzos infructuosos” (p. 159). El narrador ha perdido su condición humana, por el accidente que ha sufrido, sus pies han dejado de ser pies, ya que los zapatos se los deforman y dejan de tener el aspecto que deberían tener todos los pies humanos. Y observe el lector cómo, el personaje, prolonga la gracia y el humor cuando dice: “Mis pies, señor zapatero, tienen forma de pies, son como los suyos, si es que acaso usted tiene extremidades humanas” (p. 159). *Más evidente no puede ser la deformación caricaturesca.*

Con otros recursos reitera la construcción de las caricaturas, por ejemplo, cuando dice: “Allí están, en un rincón, guiñándome burlonamente con sus puntas torcidas” (p. 159). Observe el lector la diferencia entre esta última caricatura con las previas. En las anteriores hay una muy ingeniosa imbricación de la ironía con la caricatura; es decir, la imagen parte de lo pedestre del hecho de estar dolorido y como reacción final ante el estropicio se decide a tomar la pluma, el papel y escribir una comedida reflexión sobre el sentido de la vida. Está en esta imagen unido el contraste propio de la ironía en que se une lo alto (una reflexión epistolar sobre la condición humana) con lo bajo del hecho (pies doloridos). Imposible decir en qué momento dejó de ser ironía para convertirse en caricatura. Por eso decimos que es difícil contar las ironías, pues hay muchas más que están indisolublemente unidas con una caricatura. Muchas de las imágenes que construye Arreola tienen esta condición, son en parte ironía y en parte caricatura; veamos estos dos ejemplos (p. 159):

Me puse a considerar cuidadosamente el trabajo que usted había realizado.

Debo advertir a usted que carezco de toda instrucción en materia de calzado.

Observe que en el ejemplo “Allí están, en un rincón, guiñándome burlonamente con sus puntas torcidas” tiene una diferencia con los anteriores, no se ha dicho lo contrario ante la observación



de lo inverso, es el hecho mismo de que los zapatos estén deformes por la reparación y con esa deformidad parece, o siente el cliente, que se burlan de él, como torciendo el hocico socarronamente.

En tercer lugar, advertimos cómo la carta hace pasar lo bajo por lo alto. Octavio Paz (1991), en un interesantísimo libro de ensayos titulado *Conjunciones y disyunciones*, expone la relación que la cultura occidental ha tenido con el cuerpo humano, y explica que, tradicionalmente y quizá con origen en la Edad Media y el pensamiento cristiano, el hombre occidental ha negado la valía del cuerpo y ha exaltado la supremacía del no-cuerpo; es decir, Occidente se ha debatido entre la fórmula del cuerpo *versus* el no-cuerpo, y el triunfo del no-cuerpo ha dado como resultado una cultura represiva del placer y los sentidos, y producido una exaltación del sufrimiento, la abstinencia, el displacer.

No obstante, en la cultura popular —y en particular en la literatura— hay una lucha por revertir los símbolos, pone por ejemplo la poesía burlesca de Francisco de Quevedo, quien, entre otras obsesiones, exalta lo bajo y lo pone en lo alto cuando escribe las premáticas del ojo del culo o cuando sostiene que amantes que no han expelido flatos en la cama no los da por amantes permanentes, y otras cosas que se pueden resumir en la expresión *ver el sol por el culo*: lo alto por lo bajo, el cuerpo *versus* el no-cuerpo.

Pues bien, esta inversión de valores también es detectable en el discurso de Arreola en el relato que nos ocupa, en primer término, quiero hablar de la expresión del cliente dolorido que afirma: “Es también muy triste para usted y peligroso para sus clientes, que por cierto no tienen dinero para derrochar” (p. 161). En estas ideas, las que le preceden y las que le siguen, el narrador parece hacer alarde de tal bonhomía que nos hace recordar la humildad cristiana, y más concretamente el elogio de la pobreza que hace san Francisco y los seguidores de su regla.

No obstante, nótese que esta humildad que resume toda la carta está dicha con tal exageración que, vista con lupa, agiganta la figura; por ello, se piensa inevitablemente que en ese elogio hay una caricatura más que una reivindicación de la pobreza franciscana. Repito, es el exceso lo que nos hace rechazar como prédica cristiana lo que leemos. Se empobrecería el discurso de Arreola si

interpretamos que nos está invitando a practicar una especie de nuevo franciscanismo. Lo mismo sucede con otras exageraciones que invierten los valores y pone arriba lo que estaba abajo, pongo como ejemplo expresiones como (p. 161):

Quise, con espíritu ambicioso, prolongar la vida de mis zapatos. Esta ambición no me parece censurable, al contrario, es señal de modestia y entraña una cierta humildad.

Esta costumbre que tenemos las personas modestas de renovar el calzado es, si no me equivoco, el *modus vivendi* de las personas como usted.

Nada tienen de reprochables las ideas anteriores. Pero como ya dijimos, Arreola es muy sutil e inteligente, y no podemos leer de manera plana su discurso, entendamos que pone por lo alto —el elogio de ciertos valores convencionales que nadie discutiría, como la modestia, la humildad y el fruto obtenido del trabajo decentemente ejercido— aspectos que, por el contexto, sabemos que aquello es parte de lo bajo, reparar un par de viejos zapatos inútiles.

Hay más ejemplos de la sustitución de lo alto por lo bajo y las consecuencias que tal discurso podrían implicar, entre otros, podríamos deducir que en el personaje hay cierta manía que raya en las alucinaciones; pareciera que nosotros escribiríamos a un zapatero que compuso mal nuestros zapatos sólo en un sueño de pesadilla, pero nunca en el ámbito de la realidad porque, en este contexto, o iríamos irritados a decirle algunas verdades al causante del estropecio o guardaríamos silencio y terminaríamos por hacer lo que ya deberíamos haber hecho antes: tirar los zapatos.

Pero no nos iremos por este camino, que también sería interesante, sino que continuaremos opinando sobre las consecuencias de que el autor utilice la ironía, la caricatura y lo bajo por lo alto. Es evidente que el uso que le da Arreola a estos tres elementos tiene que ver con la construcción de su estilo, ya que en una gran cantidad de sus relatos encontramos el uso de estos recursos; es decir, que nuestro autor juega con la ambigüedad para desconcertar y sorprender a su lector. Esa ambigüedad constituye las principales señas de identidad de la obra de Arreola y lo hacen de los autores del *Boom* latinoamericano más consentidos por el público.



¿Por qué decir que hay un metadiscurso en este cuento? Porque inevitablemente está el mensaje directo que nos envía el autor, que ya lo hemos enunciado, y un mensaje críptico que nos sugiere otra cosa y que, dicho segundo mensaje, no podría emitirse si no intervienen las figuras retóricas de intencionalidad y estilo, que juntos catapultan el uso de tales recursos. Decíamos que la técnica del metadiscurso narrativo fue creada por las vanguardias que, para los años en que escribe Arreola, éstas ya están muy lejanas en el tiempo y el uso que él pudiese darle a esta técnica, tendría que ser muy otro si no quería verse condenado a ser un imitador tardío, como lo fueron los poetas provincianos que remedaron muy tarde el romanticismo, pues lo hicieron ya en el siglo XX; es decir, con casi cien años de atraso. El uso que el jalisciense le da a estos elementos es diferente y el producto es sin duda original.

Decíamos también que, en el caso de los orígenes, tuvo el uso del metadiscurso al principio del siglo XX con la intención de acercarse a la realidad, entendamos que en el caso del escritor jalisciense no es así, su discurso ya está muy metido en la realidad, de ella surge, pero es una extraña realidad porque los cuentos de Arreola mantienen un pie dentro del realismo, pero el otro se sostiene en cierto ámbito confuso, neblinoso, en fin, onírico, que nos permite usar muy libremente la expresión de que la literatura en Arreola está construida con un extraño realismo, con un realismo mágico.

Tan realista que, con ello queremos concluir estas reflexiones, la hermana menor de Juan José Arreola contó al maestro Ricardo Sigala en entrevista, que el zapatero existió en su querido Zapotlán y que, en efecto, Juan José le llevó al dicho artesano, que era su vecino, a reparar los polémicos zapatos:

Cuando él escribe el cuento de "Carta a un zapatero [...]", él vivía con nosotros, estaba en ese tiempo [en Zapotlán], se vino a descansar de México, yo estaba en la escuela, en la primaria, y viví ese tiempo y el zapatero era el de enfrente. Claro que este es una fantasía nada más la del cuento, pero lo curioso es que se publicó en un periódico local, ha de ver sido en *El Vigía*, y lo leyó el zapatero y dijo muy mortificado, no sé si fue a la casa o le dijo a uno de mis hermanos: "Oye, por qué, si tu hermano no quedó

conforme con los zapatos que le arreglé, ¿por qué no fue y me lo dijo?"⁵

Conclusiones

En el ámbito académico y escolar en que desarrollo mi vida profesional, cuando tengo oportunidad de hablar con mis estudiantes y colegas sobre este cuento, suelo notar una tendencia generalizada a interpretar la lectura como un texto didáctico, un cuento aleccionador que busca enseñarnos a ser mejores personas en lo cotidiano, en particular en el oficio en que nos desempeñamos; no obstante, y aunque no está mal leer de forma *plana* el cuento de Arreola, esta interpretación me parece injusta, sin satisfacción, porque descubría más cosas que el cuento ofrece y que no las podemos apreciar bien, que aunque *sí* las intuíamos, no son fáciles de verbalizar.

Con la reciente preparación de un homenaje para Juan José Arreola han salido a relucir muchos de sus cuentos, éste no es la excepción, por lo que decidí hacer un estudio formal y dejar la perspectiva impresionista. Así fue como, con apoyo en diversos textos de teoría literaria, empezando por la psicocrítica y el análisis marxista de la literatura, fui a recalar a serios estudios académicos españoles sobre la novela y el cuento; en particular, me puse a leer el análisis semiológico de la profesora ovetense María del Carmen Boves Naves y su círculo de colaboradores, y entre los diversos estudios que me interesaron, me decanté por el de Miguel Ángel García, quien hace un espléndido análisis narratológico de la novela; en la parte que dedica a las voces narrativas encontré la clave que me hacía falta para interpretar el estilo de Juan José Arreola. Así fue como decidí aplicar el concepto de *metadiscurso narrativo* a la voz que dice las cuitas de un cliente insatisfecho con un trabajo de zapatería.

He aquí, pues, los resultados de tal estudio, que me lleva a continuar por ese camino y hacer un análisis narratológico completo de *Confabulario*; por lo pronto, comparto aquí estos adelantos.

5 Ricardo Sigala (2021). Entrevista a Virginia Arreola en Investigación *Arreola y la biblioteca de Guillermo Jiménez: los primeros acercamientos de Juan José con la literatura*, Zapotlán el Grande, Jal. U. de G. Cuerpo Académico UDG-CA-1085, 2021.



Referencias consultadas

- Arreola, Juan J. (2018 [1952]). *Confabulario*. México: Joaquín Mortiz.
- Bergson, H. (1966 [1900]). *La risa: Ensayo sobre la significación de lo cómico*. 2ª ed. Madrid: Espasa-Calpe.
- Bourneuf, R. y Ouellet, R. (1985 [1975]). *La novela*. Barcelona: Ariel.
- Freud, S. (1982 [1905]). *El chiste y su relación con el inconsciente*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- García, M.A. (1998). *Hacia una teoría general de la novela*. Madrid: Arco Libros.
- Paredes, A. (1987). *Las voces del relato*. Xalapa: Universidad Veracruzana/INBA/SEP.
- Paz, O. (1991). *Conjunciones y disyunciones*. México: Joaquín Mortiz.
- Serrano, J. (2021). Bitácora Web, titulada *Un instante de caos*. Consultado el 27 de mayo de 2021. Disponible en: <https://uninstantedecaos.blogspot.com/2013/02/carta-un-zapatero-que-compuso-mal-unos.html>.
- Sigala, R. (2021). Entrevista a Virginia Arreola en *Arreola y la biblioteca de Guillermo Jiménez: los primeros acercamientos de Juan José con la literatura*, Zapotlán el Grande: U. de G. Cuerpo Académico UDG-CA-1085.
- Sterne, L. (1984). *Vida y opiniones de Tristram Shandi, caballero*. Barcelona: Planeta.

Recepción: Junio 15 de 2021

Aceptación: Septiembre 03 de 2021

Ramón Moreno Rodríguez

Correo electrónico: ramón.moreno@cusur.udg.mx

Mexicano. Doctor en Literatura Española por la UNAM. Es profesor en la licenciatura en Letras Hispánicas de la Universidad de Guadalajara, campus de Ciudad Guzmán. Líneas de investigación: narrativa española reciente y *Boom* Latinoamericano. DOI de este trabajo: <https://doi.org/10.32870/in.vi20.7151>



Manantiales

Los primeros aforismos de la teleexistencia

Daniel Arella

Poeta, ensayista y narrador venezolano

Los poemas breves de Gladys Mendía en su libro *Telemática*,¹ denuncian un acontecimiento actual impostergable: la invasión de la vida virtual en el hábitat humano. Las confesiones de una adicta digital, en el libro, funcionan como puntuales sentencias aforísticas que denuncian la crisis contemporánea de los límites entre la virtualidad y la realidad. La existencia telemática explorada en esta propuesta no deja de confrontarnos con las afectividades presentes con la pantalla y el tiempo acumulado cerca de la tecnología. Las preguntas certeras de sus páginas revelan el grado de alienación que poseemos como individuos ante la nueva devoción hacia Internet, hasta el punto de ofrendarle plegarias de fina ironía.

Antonio Porquía, poeta argentino, quien fuera llamado por Cortázar como un presocrático contemporáneo, es el patriarca de las voces, frases mínimas y contundentes que son un universo en sí mismo, con coherencia propia. *Telemática* posee ese enunciado breve de lo gnómico, raíz de lo oracular, propio del aforismo. El tono de panfleto de las voces se une con la secuencia del aforismo en los poemas que, muchas veces, parecen grafitis anárquicos virtuales de zonas temporalmente autónomas, como diría Hakim Bay en los pasquines del anarquismo ontológico. En la poesía venezolana y latinoamericana las reflexiones sobre la tecnología en el sentido de

¹ Mendía, Gladys (2021). *Telemática*. USA: LP5 Editora.



la filosofía transhumana de Nick Bostrom y otros filósofos, quienes manifiestan su prioridad por las consecuencias de la tecnología en la antropología del presente, son más bien precarias. Los escritores no necesitan inventar ficciones, la ficción es el presente.

La pantalla ha cambiado rotundamente la manera de relacionarnos con el mundo y con los otros. Los dispositivos digitales son ahora los enlaces dentro la soledad del hombre y equilibran una red de relaciones artificiales o ficticias donde todos terminan siendo iguales, así lo expresa Mendía en *Telemática*, cuyo carácter en el tono enunciator del mensaje trabaja sobre la marca de lo explícito y la contundencia de la denuncia

enmarcado en la brevedad de los Twitter, propios de la inmediatez vertiginosa de la virtualidad.

Las profecías de la película “Matrix”, estrenada en 1999 y dirigida por los hermanos Wachowski, son extensibles al plano material de las comunicaciones virtuales en razón del poder de su control mental sobre las personas que ya han perdido su humanidad. En *Telemática*, la Internet es denominada Matria: *la madre Internet*. Madre de millones de bastardos anónimos que se equilibran a partir de las relaciones panópticas de la realidad virtual, componentes de un mundo suspendido en la omnipresencia satelital de la inteligencia que controlan el mundo a través de la tecnología. En los poemas aforísticos de Mendía —que recuerdan a un Lichtenberg, apocalíptico asediado y revestido por la cultura pop— el existencialismo de los pixeles se revela con una lucidez inusitada que, en su descarnado proceder, alcanza las posibilidades de rupturas conceptuales en las que ocurre un desplazamiento de lo místico a la computadora.

La inmovilidad detenida del individuo, que pasa a convertirse en usuario, pierde de alguna manera su condición humana, que está unida a su relación con los demás humanos. La intensa comunión con los dispositivos tecnológicos para las conexiones de las redes sociales del mundo, establece un tiempo de empatía global ficti-

cia que no deja de producir interrogantes y desfallecimientos en la manera en qué percibíamos la existencia y las edades de la historia.

Los sentimientos nihilistas presentes en el hombre desde hace tiempo se acrecientan con el monopolio de la tecnología: "Iteración/ Ningún pensamiento". Somos sólo un producto proyectado en la pantalla ante la omnipresencia de los poderes latentes de la civilización: "Nos vendemos y compramos/ solo aumentando el agujero sin fondo/ sentido en el pecho" (p. 44). La esperanza se funde con el motivo de la autodestrucción como tendencia intrínseca y parte de la época actual que vivimos:

Amo todo lo que va a morir
me fascino en lo precario de mi estadía
en mi paso superfluo por la tierra
en el paraíso artificial de mi memoria USB (p. 23).

Para más adelante afirmar:

TELEEXISTIR
EL NUEVO VERBO

Teleexistir es el nuevo verbo, nos lo dice en mayúsculas Mendía, desplazando el logos de la divinidad al cuadrilátero de los pixeles de la pantalla. "Todo se vuelve publicidad/ Excesos de pen drive" (p. 32). La reducción rigurosa de los dispositivos de las comunicaciones confluye en conclusiones determinantes que ya están afectando desde hace lustros a la sociedad apocalíptica a dos años de la pandemia. El ardor apocalíptico vertebró estos versos capacitados para reflexionar sobre nuestra era posthumana desmintiendo sus enunciados, advirtiendo desde la economía de recursos poéticos una profunda crítica a la mediocridad y a la cosificación de las personas como parte del despliegue panóptico del poder. La poesía es ese microbio virgen, como diría Tristán Tzara en sus manifiestos dadaístas, antídoto poderoso contra el virus de la alienación. La poesía es, por tanto, el alienómetro más capacitado, el poeta es la voz más alta de la tribu que advierte de los peligros de la civilización debidos en un principio al consecutivo confinamiento de la sociedad por los teletrabajos, y posteriormente con la alerta de la pandemia actual del virus con su desolado panorama. A continuación, esta variación del comienzo del célebre poema "El aullido" de Allen Ginsberg, desplaza



las drogas por la tecnología. La parodia intrínseca de los dictámenes pone en tela de juicio la organización de la humanidad:

Vía Zoom
cada habitación es una oficina
arregladxs de la cintura hacia arriba
reuniones y más reuniones virtuales
Las mejores mentes de mi generación
abrumadas en el teletrabajo
perdidas en las teleclases
asistiendo a las teleconsultas
asediadas por el telerastreo
adictas al telesexo
sentadas en el baño viendo Tik Tok (p. 26).

Telemática razona con los elementos de sus dispositivos instantáneos con la red, confronta el recuerdo de la película "Matrix", como ese sueño que cuando despierten se encontraran bajo tierra cubiertos por una virtualidad que nos someta. El diseño de las ciudades del futuro para el año 2050, según los arquitectos del nuevo milenio, se establecerá con la construcción de elevados rascacielos en los que se integrará la naturaleza, de la misma forma que todas las comodidades, en terrazas que poseen incorporadas microciudades con todo abastecido para las personas, cristalizando el confinamiento definitivo que la tecnología viene forjando con paciencia y persistencia desde hace pocas décadas, en las que el internet viene controlando las fluctuaciones del conocimiento y estableciendo el control mental del mundo con su nuevo verbo: *teleexistir*.

Recepción: Junio 15 de 2021

Aceptación: Septiembre 03 de 2021

Daniel Arella

Correo electrónico: dadaniarella11@gmail.com

Venezolano. Poeta, ensayista, narrador, trap rapsoda y ajedrecista; es magister en Filosofía por la Universidad de Los Andes. Se dedica a la edición, la crítica literaria y la enseñanza. Es editor de la revista de géneros fantásticos *IO de Cali*, así como miembro del consejo editor de la revista *Poesía* de la Universidad de Carabobo. Ha publicado varios poemarios y antologías.



Título: Rosas (fragmento) | Dara Alonso Arana

Los hijos errantes¹ de Mikel Ruiz: Literatura sin adjetivos

Alejandro Aldana Sellschopp
Escritor chiapaneco

Para: Luz y Emiliano

Los hijos errantes de Mikel Ruiz nos muestra un conjunto de narraciones cortas, que bien podrían definirse como cuentos; sin embargo, al tener una visión completa, el término de novela corta no es errado. La estructura del volumen nos permite leer un mundo que se va construyendo en cada una de las ficciones. El tejido narrativo está más allá de la mal llamada *literatura indígena* —entendida como aquella que ha sido escrita por indígenas, ya sea en su lengua materna o en forma bilingüe, según definición de Carlos Montemayor²—; ante este concepto tan general y resbaladizo, nos quedamos con la sensación de que el adjetivo *indígena* corresponde más a una posición ideológica que estética. Afortunadamente, *Los hijos errantes* se ubica más allá de adjetivos que poco aportan a la caracterización de la literatura. Los cuentos de Mikel son literatura, ni más ni menos, que despiertan interés en el lector, no de carácter antropológico ni folklórico, pues es un escritor riguroso que busca la excelencia estética, lograda en varios pasajes de este libro.

El indígena, personaje principal de *Los hijos errantes*, aparece tímidamente en el siglo XIX con las ideas liberales en pugna por la urgente necesidad de salir de su atraso económico; estos ideales son recurrentes en cuentos y novelas desde la perspectiva de escritores que, más que tratar de acercarse y comprenderlos como

1 Ruiz, M. (2015). *Ch'ayemal nich'nabiletik / Los hijos errantes*. México: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas.

2 Montemayor, C. (1992). *Los escritores indígenas actuales II. Ensayo*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro.



sujetos de su propia historia, se conforman con reproducir estereotipos que el discurso dominante se ha encargado de generar, por lo que el indígena es presentado como tonto, torpe, salvaje y que es bueno o malo por estupidez.

La Revolución Mexicana, en su afán por lograr el mestizaje en el país, comienza a tratar que el indígena tenga cierta visibilidad social, para ello emprende la castellanización que, según el régimen revolucionario, es necesaria para alcanzar la identidad nacional y se intenta integrar al indígena, lingüística y culturalmente, a la nueva realidad. Es ilustrativo mencionar que, en la novela de la Revolución, el indígena es el gran ausente, a pesar de la activa participación que tuvieron en el movimiento armado sólo son sombras silenciosas; Heriberto Frías es el único autor que menciona a los indígenas, pero sin llamarlos de esa manera.

La ideología de la Revolución provocó que un buen número de escritores voltearan hacia el mundo indígena para estudiar y conocer los parajes, convivir y acercarse a sus costumbres, leyendas y cosmovisión; a esa literatura se le denominó indigenista, y se caracterizaba por estar escrita en castellano y realizada por autores mestizos que recurrían a temas relacionados con la vida del mundo indígena y que, en ocasiones, esos cuentos y novelas se convirtieron en una protesta hacia las condiciones infrahumanas en las que éstos vivían. Los escritores más destacados por la calidad de sus textos y la profundidad en que crean a sus personajes son Francisco Rojas, Mauricio Magdaleno, Ramón Rubín, Rosario Castellanos y Eraclio Zepeda, entre otros.

Mikel Ruiz, por su parte, centra la espacialidad de sus narraciones en parajes de Chamula, y son chamulas quienes interactúan en sus dramas. Rosario Castellanos abordó la problemática de personajes chamulas en la novela *Oficio de tinieblas* y en el libro de cuentos *Ciudad real*. Ramón Rubín, en *El llamado dolor de los tzotziles* aborda el conflicto de identidad que sufre un chamula que migra a la ciudad y, una vez estando ahí, cambia sus costumbres; luego, con el paso del tiempo regresa a Chamula y su nueva forma de vida entra en conflicto con la cosmovisión de sus congéneres y miembros de la comunidad.

Mikel plantea un problema similar, pero con otras implicaciones, Ignacio es un joven que tiene contacto con el exterior, pasa las horas de sus días viendo películas pornográficas, abandona sus

trabajos en la milpa, sueña con ser un mestizo, y transformarse, ser otro; hace suyas las palabras de desprecio y discriminación que usan los mestizos de la ciudad para referirse a los chamulas, cree que al ejercer esa violencia verbal contra sus iguales, conseguirá dejar de ser uno de ellos. Migrar, andar errante por la ciudad, es su manera de negarse a sí mismo. Es el indígena que se doblega frente a los mestizos por cuenta propia, a diferencia del chamula de la novela *La rebelión de los colgados* de B. Traven, en donde un tsotsil enfrenta a los finqueros cansado de las vejaciones de las que son sujetos los indígenas de Chiapas. Mikel nos presenta un antihéroe, esa es una de las grandes aportaciones del libro *Los hijos errantes*, su mirada descarnada, una visión profundamente crítica hacia la vida de las comunidades indígenas, mostrando que no es un pedazo de paraíso terrenal en el que todos viven en armonía, los observa y nos los presenta con sus contradicciones, y deja muy lejos la idealización en la que, por una u otra razón, cayó la literatura indigenista. En las narraciones de Mikel, el indígena no es un santo, es un hombre.

Juan Pérez Jolote, de Ricardo Pozas, es una novela que retrata a un hombre chamula, sus aventuras y su regreso a la tierra prometida. En la obra de Mikel, Ignacio migra a la ciudad, el choque cultural, el racismo, la violencia y la opresión económica lo convierten en casi un objeto, un ente que va errando por la vida y cada que se mueve se hunde más en la ignorancia, hasta llegar a considerar que la única salida a su problema —a no poder *ser* mestizo— es la muerte.

Mikel logra formar personajes complejos, matizados, en su mundo no cabe el maniqueísmo; la visión del mestizo malvado y el indígena bueno no le interesa; es más, la niega y establece una relación crítica con esa forma de entender la conexión entre indígenas y mestizos. Con Ignacio podemos observar una profunda confusión, un error constante, el hombre convertido en duda, y es ahí donde los grandes escritores indigenistas no lograron penetrar las diferencias sociales, económicas, pero sobre todo culturales, les impide narrar desde el interior de los personajes, conocen la cosmovisión desde fuera sin llegar a los más íntimos problemas del *ser* indígena.

La actual literatura escrita por indígenas nos permite acercarnos a ese universo cultural, rozar el mundo de sus símbolos, escuchar y leer de sus propias voces las contradicciones de su devenir histórico.



El resurgimiento de la literatura escrita por indígenas forma parte de los movimientos sociales y políticos que reivindican sus derechos. A las tradicionales demandas como tierra, trabajo, reconocimiento —como sujetos del derecho—, participación política, etcétera, se suma la urgente necesidad de que se les respeten sus formas de organización cultural, ritos y fiestas, el fortalecimiento y promoción de sus lenguas maternas y el derecho a expresar su mundo a través del arte. Sin duda que la irrupción del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) fue catalizador de todas esas demandas.

En Chiapas, a raíz de las exigencias de los pueblos indígenas a través del EZLN, surge el Centro Estatal de Arte Lenguas y Literatura Indígena, institución con resultados positivos que se encarga de formar escritores; la Unidad de Escritores Mayas Zoques, A.C., ha hecho lo propio; Sna Jtz'ibajom es otra organización que desde años recupera literatura oral de los pueblos y promueve el teatro; y finalmente resalta el extraordinario trabajo que realizó el poeta José Antonio Reyes Matorros al formar una nueva generación de escritores, entre otros.

Los hijos errantes es un libro que nos enseña que es posible la convivencia de dos o más tradiciones culturales, Mikel entiende que el arte es un lugar de encuentros, un diálogo constante. Enhorabuena por *Los hijos errantes*. Enhorabuena por la literatura sin adjetivos.

Recepción: Junio 15 de 2021

Aceptación: Septiembre 03 de 2021

Alejandro Aldana Sellschopp

Correo electrónico: jose_revueltas@hotmail.com

Mexicano. Doctorante en Educación con especialidad en Filosofía. Maestro en Estudios Humanísticos con especialidad en Literatura, por el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM). Es miembro del Seminario de Cultura Mexicana capítulo San Cristóbal de Las Casas, Chiapas. Recibió los premios Pergamino "Juan Rulfo" (por La Asociación de Escritores de Chiapas A.C.) y el de Caballero Águila (por la Universidad Autónoma de Chiapas y la Fundación "Mario Magaña"), ambos por su trayectoria artística. Ha impartido talleres de creación literaria y filosofía en diversas instituciones y enseña narrativa. Su obra ha sido reseñada en publicaciones a nivel estatal, nacional e internacional.

Políticas editoriales de *Interpretextos*

Revista semestral de creación y divulgación de las humanidades de la Universidad de Colima, a través de la Facultad de Letras y Comunicación.

A los autores

Para que las colaboraciones sean sometidas a arbitraje internacional y nacional deberán cumplir con las normas de calidad científica, tecnológica y humanística de las publicaciones de la Universidad de Colima (México). Se aceptan colaboraciones en cualquiera de las cuatro áreas principales de *Interpretextos*:

- Letras
- Comunicación
- Periodismo
- Lingüística

Para el número de primavera se reciben colaboraciones hasta el 30 de agosto, y para el número de otoño hasta el 30 de marzo. Todos los textos deberán ser inéditos y originales.

- Los artículos de investigación tendrán una extensión de 13 a 20 cuartillas, incluyendo el reportaje periodístico.
- Los textos de creación (cuento, relato, noveleta, fragmento de una novela o poesía) no deberán exceder las 10 cuartillas.
- Los ensayos de divulgación y literarios tendrán una extensión entre ocho y 15 cuartillas.
- Las reseñas editoriales tendrán una extensión entre tres y cinco cuartillas.
- Se recomiendan fotografías con una resolución mínima de 300 pixeles por pulgada (ppp). Imágenes de bajo perfil serán rechazadas.
- Todo texto deberá enviarse en Word, con tipografía Times New Roman, a doce puntos y a doble espacio.
- Los cuadros deben anexarse en el texto (y también por separado) y numerarse usando el sistema romano (ejemplo: cuadro I, II y III, etcétera).



- Las gráficas también se adjuntan en el texto (y por separado) y se numeran usando el sistema arábigo (ejemplo: 1, 2, 3, 4, etcétera), en papel blanco y tinta china.

Nota: En cada número se incluirá un artículo previamente seleccionado por el Comité Editorial, traducido a dos idiomas: el original del autor y otro que puede ser inglés, español o francés.

Se reciben escritos en inglés, francés y portugués. Igualmente, se debe adjuntar vía electrónica una carta de aceptación de la publicación del texto inédito, cediendo los derechos patrimoniales de éste a la Universidad de Colima, así como responsabilizándose del contenido. De preferencia deberá ser rubricado por el autor principal.

La literatura citada sólo deberá contener los trabajos mencionados en el texto y viceversa. Se escribirá de la siguiente manera:

Trabajos en revistas

Apellido del primer autor(es). Se ordenarán alfabéticamente. En caso de tener preposiciones (von, van, de, di u otras), estas se citarán después del apellido y la primera letra de su(s) nombre(s). Ejemplo:

Berg van den, R. En caso de apellidos compuestos se debe poner guión entre ambos: Elías-Calles, E.

Cuando existan dos autores se anotará la conjunción “y” para especificar que se trata sólo de dos autores; siempre se utilizará un solo apellido por autor. Ejemplo: García-Ulloa, M. y García, J.C. Cuando sean más de dos autores se anotará una coma después del apellido, seguido de la(s) letra(s) inicial(es) de los nombres de los autores, así como un punto y coma entre cada autor; ejemplo: López, B.; Carmona, M.A.; Bucio, L. y Galina, M.A. El año de aparición del trabajo entre paréntesis. El título del trabajo se anotará íntegramente. En el caso de trabajos en español, francés o inglés, los sustantivos se escribirán con minúsculas: Nombre de la revista en cursivas. Número de volumen, número de revista entre paréntesis y luego dos puntos. Primera y última página del trabajo. Ejemplo:

Palma, J.M.; Galina, M.A. y Silva, E. (1991). Producción de leche (*Cynodon pleocostachyus*) utilizando dos niveles de carga y de suplementación. En: Avances de Investigación Agropecuaria, 14 (1): 129-140.

- En caso de citar varios trabajos del mismo autor se hará en orden cronológico.
- Cuando aparezcan varios trabajos del mismo autor publicados en el mismo año y con diferentes colaboradores, se citarán de acuerdo con el orden alfabético del nombre del segundo autor.
- Cuando sea el mismo autor y el mismo año se deberá incluir las letras a, b, y así progresivamente. Si se tratara de publicaciones que estén en prensa, habrá de citarse la revista con la impresión (en prensa). Las comunicaciones personales no deberán figurar en la lista de la bibliografía citada. Se mencionarán como nota al pie de página.

Libros

Se citarán de igual forma que las publicaciones periódicas, pero se anotará la editorial y el país de publicación después del título. Ejemplo:

Reyes, C.P. (1982). Bioestadística aplicada. México: Editorial Trillas.

Cuando se trate del capítulo de un libro de varios autores se debe poner el nombre del autor del capítulo, luego el título del capítulo, después el nombre de los editores y el título del libro, las páginas que abarca el capítulo entre paréntesis, seguido del país y la casa editorial.

Tesis de grado

Se anotarán igual que las publicaciones periódicas añadiendo al final del trabajo la palabra *tesis*, y señalando en particular sólo si es de maestría o doctorado, la institución, el país y el año en que se presentó. Ejemplos:

Rodríguez, J.P. (1992). Evaluación del consumo voluntario aparente en ganado de engorda mediante un modelo de simulación. Tesis de doctorado. México: FES - Cuautitlán, Universidad Autónoma de México.

Palma, J.M. (1991). Producción de leche en el trópico seco utilizando pasto estrella africana (*Cynodon plectostachyus*) o ensilado de maíz. Tesis de maestría. México: FMVZ Universidad Nacional Autónoma de México.

En caso de libros que incluyan artículos de diferentes autores (anuarios, etcétera) se citará siempre el apellido e iniciales del (los)



autor(es) del artículo en referencia, año entre paréntesis, título del trabajo. En: [nombre del (de los) editor(es)], título de la obra, entre paréntesis los números de página, número de volumen en caso de que la obra conste de varios, lugar y editorial. Ejemplo:

Hodgson, J. (1994). Teoría y práctica del manejo de pastos. En: R. Meyer (ed.), Manejo de pastos (pp. 252-280). México: Editorial Diana.

Conferencias

Conferencias o discusiones que únicamente se hayan publicado en las memorias del congreso se citarán como sigue:

Apellido(s) y sin espacio iniciales del (los) autor(es). Año de publicación entre paréntesis. Título del trabajo en cursivas. Nombre del congreso. Lugar donde se llevó a cabo el congreso. Casa editorial y páginas. Ejemplo:

Loeza, L.R.; Ángeles, A.A. y Cisneros, G.F. (1990). Alimentación de cerdos. Tercera Reunión Anual del Centro de Investigaciones Forestales y Agropecuarias del Estado de Veracruz, Veracruz. En: Zúñiga, G.J.L. y Cruz, B.J.A. (editores), pp. 51-56.

Referencias electrónicas

Cuando se emplee una referencia electrónica se proporcionarán los siguientes campos: autor, fecha, título, así como la dirección consultada (url) y la fecha de consulta.

Los artículos de una revista se anotarán en la siguiente forma: autor, fecha, título, revista, volumen, páginas. Consultado el [fecha]. Disponible en: [url]. Ejemplo:

Sánchez, M. (2002). Potencial de las especies menores para los pequeños productores. Consultado el 20 de enero de 2003. Disponible en: <http://virtualcentre.org/es/en/keynote4.htm>.

Editorial Policy of *Interpretextos*

Biannual magazine of creation and divulgation of humanities of the University of Colima, through the Letters and Communication School.

To the authors

In order for the collaborations to be submitted to international and national arbitration, they must comply with the scientific, technological and humanistic quality standards of the publications of the University of Colima, Mexico. Contributions are accepted in any of the four *Interpretextos* biannual magazine of creation and disclosure of humanities main areas:

- Letters
- Communication
- Journalism
- Linguistic

For the spring issue, collaborations will be received until August 30; for the autumn number, until March 30. All texts must be unpublished and originals, therefore, the authors must send a letter of originality.

- Research articles must have a length from thirteen to twenty pasterns, including newspaper articles.
- Creation texts (literary tales, novellas, fragments of a novel, or poetry) must not exceed a length of ten pasterns.
- Release essays and literary essays must have a length between eight and fifteen pasterns.
- Editorial reviews must have a length between three and five pasterns.
- Low profile photographs will be rejected. A minimum resolution of 300 PPI (Pixels per Inch) is recommended.
- All texts must be sent in Word, Times New Roman, with 12 points and with a space and a half.
- Grids must be annexed separately and numbered, using the Roman system (example: Table I, Table II and III, etcetera).



- Graphics must also be annexed by separate and numbered using the Arabic system (example: 1,2,3,4 etcetera), on white paper and Indian ink.

Note: in every issue, an article will be included which will have previously been selected by the editorial committee, translated into two languages: the author's, and another that could be English, Spanish or French.

Texts in English, French and Portuguese are welcome. In the same way, you must electronically attach an acceptance for publishing letter for the original text, granting the rights of this publication to the University of Colima, as well as taking responsibility for the content of the article. This must preferably be signed by the main author.

The literature cited must contain the works mentioned in the text and vice versa, and it must be written in the following way:

Works in Magazines

First author's last name (s). They must be in alphabetical order, in case that they have prepositions (von, van, de, di or others) they will be cited after the last name and the first letter of their first name (s). Example:

Berg van den, R. In case of compound surnames a dash must be placed between the two words: Elías-Calles, E.

If there are two authors, the conjunction "and" will be used to specify that it is only about two authors; Also, just one surname per author should be used: Carcía-Ulloa, M. and García, J.C. When there are more than two authors, a comma will be used after each surname, followed by the initial letter(s) of the authors' names as well as a semi-colon between each author. Example: López, B.; Carmona, M.A.; Bucio, L. and Galina, M.A., year of publication of the work. The title of the work must be included in its entirety, in italic letters, in case of works in Spanish, French, or English, nouns will be written in lowercase letters: The magazine's name in cursive letters. The number of the volume and the number of the magazine issue must be written in parenthesis and with a colon. Include first and last page of the work. For example:

Palma, J.M.; Galina, M.A and Silva, E. (1991). Producción de leche con (*Cynodon pleoctostachyus*) utilizando dos niveles de carga y de suplementación. *Avances de Investigación Agropecuaria*, 14 (1): 129-140.

- In case of quoting various works of the same author, these must be arranged in chronological order.
- When having various works of the same author published in the same year and with different collaborators, they must be listed according to the alphabetical order of the name of the second author.
- When it is the same author and the same year, the letters (a), (b), must be included progressively between parentheses. In case of inprint publications, the magazine that printed the publication must be mentioned. Personal communications must not appear on the list of the bibliography being cited. It must be mentioned as a footnote.

Books

They must be cited in the same way as periodical publications but the publisher and the country of the publication must be cited after the title. For example:

Reyes, C.P. (1982). *Bioestadística aplicada*. México: Editorial Trillas.

In the case of a chapter of a book written by different authors, the author's name of the chapter's author must be cited, then the title of the chapter, after that, the editor's name and the book's title, followed by the country, the publisher, year, and pages that such chapter covers.

Thesis

They will be cited in the same way as the periodical publications, annotating at the end of the work the word "thesis", pointing out if it is a Master's Degree or Doctorate Degree, the institution, the country and year that was presented. Example:

Rodríguez, J.P. (1992). *Evaluación del consumo voluntario aparente en ganado de engorda mediante un modelo de simulación*. Tesis. FES-Cuautitlán, Universidad Autónoma de México. Cuautitlán, México.



Palma, J.M. (1991). Producción de leche en el trópico seco utilizando pasto estrella africana (*Cynodon plectostachyus*) o ensilado de maíz. Tesis de maestría. FMVZ, Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México.

In the case of books that include articles of different authors (yearbooks, etcetera), this will be cited as follows: last name and initial letter of the author'(s) of the article, year, title of the work. In: name (s) of the editor (s), title of the paper, numbers of pages, volume number in case that the work has various volumes, place and publisher under which it was published. Example:

Hodgson, J. (1994). Manejo de pastos: teoría y práctica. México: Editorial Diana. 252 p.

Conferences

Conferences or discussions that have been only published in the memoirs of a series of congresses, they will be quoted as follows: surname and initial of the author (s), year of publication, title of the work in italics, name of the conference or congress, place where the conference or congress was held, publisher and pages. Example:

Loeza, L.R.; Ángeles, A.A. y Cisneros, G.F. (1990). Alimentación de cerdos. Tercera Reunión Anual del Centro de Investigaciones Forestales y Agropecuarias del Estado de Veracruz, Veracruz. En: G.J.L. Zúñiga y B.J.A. Cruz (editores), pp. 51-56.

Electronic references

When an electronic reference is used, the following fields must be completed: author, date, title and attach the queried address (url) and the date of consultation. The articles of a magazine must be annotated in the following manner: author, date, title, magazine, volume, pages, retrieved on the Internet on (date), network address (url). Example:

Sánchez, M. (2002). Potencial de las especies menores para los pequeños productores. Consultado el 20 de enero de 2003. Disponible en: <http://virtualcentre.org/es/enl/keynote4.htm>.

Formato de suscripción

Si desea adquirir *Interpretextos*, revista semestral de creación y divulgación de las humanidades, mediante una suscripción anual, enviar los siguientes datos:

Nombre _____

Edad _____ Profesión _____

Domicilio _____

Teléfono _____ Estado _____

Código Postal _____ País _____

Comentarios _____

Tarifas de suscripción

Destino

México y América \$ 600

Europa \$ 800

África y Asia \$ 800

Indicaciones para los autores

Interpretextos es un espacio editorial para la publicación de trabajos originales de investigación y divulgación relacionados con las humanidades. Los textos que se presenten para su posible publicación deberán tratar alguna temática dentro de las humanidades desde los siguientes puntos de vista: literario, lingüístico, periodístico y desde la comunicación.

Cada artículo recibido será sometido a arbitraje por pares académicos externos para valorar su pertinencia académica y la viabilidad de su publicación. Dicho proceso será preferentemente bajo la modalidad doble ciego. Las colaboraciones deberán enviarse a: revistainterpretextos@ucol.mx; abelandin@ucol.mx o bien a la siguiente dirección postal: Avenida Universidad 333, colonia Las Víboras, Colima. C.P. 28040, México.

Notas

- a) Consulte la versión electrónica de los criterios de evaluación en <http://www.ucol.mx/interpretextos/> en donde se encontrarán los criterios editoriales que toma en cuenta el Comité Editorial para cada tipo de texto que se publica: artículos de investigación, ensayos de divulgación, reseñas, textos de creación y fotografías, con el propósito de cooperar en el avance del conocimiento humanístico desde el ámbito académico.
- b) Únicamente serán considerados para su posible publicación aquellos textos que cumplan con los requisitos estipulados.
- c) El proceso de dictaminación de artículos puede durar varios meses, desde la recepción del texto, comprobación de la pertinencia temática y línea editorial, revisión entre pares académicos, comunicado del resultado, resolución de las observaciones (en su caso) y publicación.
- d) Los textos que presenten controversia para los dictaminadores serán resueltos por el Comité Editorial de la revista.
- e) Los autores cuyos textos sean aprobados se comprometerán a otorgar la licencia no exclusiva y sin límite de temporalidad para que *Interpretextos* publique su obra, por lo que deberán enviar una carta firmada donde se asiente la cesión de los derechos patrimoniales de autor correspondiente.



La revista *Interpretextos* 27 fue editada en la Dirección General de Publicaciones de la Universidad de Colima, avenida Universidad No. 333, Colima, Colima, México, www.ucol.mx. La edición se terminó en febrero de 2022. En la composición tipográfica se utilizó la familia *Myriad Pro*. El tamaño de la revista es de 23 cm de alto por 16.5 cm de ancho. Programa editorial: Daniel Peláez. Gestión administrativa: Inés Sandoval Venegas.



Verso de entrada: Arde vivir el ruido

Javier Payeras

Editorial

Patricial Ayala García

Son palabras

Corpo-arte em *Final del tango*, de Antonio Skármeta

Maria Ivonete Santos Silva / *Universidad Federal Uberlândia, Brasil*

La poética de la soledad en Juan Rulfo

Lilia Leticia García Peña / *Universidad de Colima*

Sincretismo religioso, prehispánico y católico en el cuento “Chac Mool” de Carlos Fuentes

Víctor Ramiro Gil Castañeda / *Universidad de Colima*

Cuento: *La herencia*

José Baroja / *Escritor chileno*

Toda gente

Crítica de la razón literaria: genuina y global. Una Teoría de la Literatura construida desde la Hispanosfera en dialéctica con el resto de pseudoteorías ablativas

María Calle Bajo / *Universidad de Salamanca, España*

Fernando Salazar Torres / *Escuela de Escritores de Madrid y PEN Club México*

Periodismo musical: ¿Cómo escribir crónicas de conciertos?

Abraham García González / *Universidad de Colima*

Arroba-dos

Dara Alonso Arana: Amor por Colima

Patricia Ayala García / *Universidad de Colima*

Diapasón

Globalización y cultura gamer en dos ciudades de países latinoamericanos: Lima, Perú y Colima, México

Yesenia E. Arias Valencia y Amaury Fernández Reyes / *Universidad de Colima*

La tradición oral de Jan Vansina

Nohemí Zúñiga Preciado / *Universidad de Colima*

Lengua labrada

El metadiscurso narrativo en “Carta a un zapatero que compuso mal unos zapatos” de Juan José Arreola

Ramón Moreno Rodríguez / *Universidad de Guadalajara - CUS*

Manantiales

Los primeros aforismos de la teleexistencia

Daniel Arella / *Poeta, ensayista y narrador venezolano*

Los hijos errantes de Mikel Ruiz: Literatura sin adjetivos

Alejandro Aldana Sellschopp / *Escritor chiapaneco*

Políticas editoriales de *Interprextos*

Editorial Policy of *Interprextos*



UNIVERSIDAD DE COLIMA